

CARLOS ORTIZ DE LANDÁZURI

GOMBRICH.
UNA VIDA ENTRE POPPER
Y WITTGENSTEIN (II)

Serie Estética y Teoría de las Artes
Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

María Antonia Labrada
DIRECTORA

Paula Lizarraga
SECRETARIA

ISSN 1137-2176
Depósito Legal: NA 3027 - 2003
Pamplona

Nº 7: Carlos Ortiz de Landázuri, *Gombrich. Una vida entre
Popper y Wittgenstein* (II)

© 2003 Carlos Ortiz de Landázuri

Imagen de portada: Biblioteca Universidad de Navarra. E. Zúñiga

Redacción, administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Cátedra Félix Huarte
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (España)

E-mail: cfhuarte@unav.es
Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2492)

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
EUROGRAF NAVARRA, S.L. Polígono Industrial, calle O, nº 31. Mutilva Baja. Navarra

ÍNDICE

	Tabla de abreviaturas.....	5
III.	¿Historicismo, renacimiento cultural o creatividad artística?.....	7
	Epílogo: Gombrich un cruce de influencias	83
	Fechas significativas en la vida de Gombrich...	89

TABLA DE ABREVIATURAS

- AW *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, de E. H. Gombrich, Phaidon, Oxford, 1970. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.
- CV *Culture and Value*, de L. Wittgenstein; G. H. von Wright; H. Nyman,; P. Winch, (eds.); Blackwell, Oxford, 1980. *Aforismos cultura y valor*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- GE *Gombrich esencial*, de R. Woodfield, (ed.), Oxford, Phaidon, 1996.
- HA *Historia del arte*, de E. H. Gombrich, Debate, Barcelona, 2002.
- IF *Investigaciones Filosóficas*, de L. Wittgenstein, Crítica, Barcelona, 1988.
- LIC *La lógica de la investigación científica*, de K. Popper, Tecnos, Madrid, 1977.
- SAE *La Sociedad abierta y sus enemigos / OSE The Open Society and its Enemies*, de K. Popper, Barcelona, Paidós, 1982.
- Tlph *Tractatus Logicus Philosophicus*, de L. Wittgenstein, Madrid, Alianza, 2003.
- IS *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, de E. H. Gombrich, Alianza, Madrid, 1983.
- MCJ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, de E. H. Gombrich, Seix Barral, Barcelona, 1968.

AI *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la
representación pictórica*, de E. H. Gombrich, Debate,
Madrid, 1979.

III. ¿HISTORICISMO, RENACIMIENTO CULTURAL O CREATIVIDAD ARTÍSTICA? (UN DEBATE JUVENIL TRASPLANTADO AL INSTITUTO WARBURG DE LONDRES)

1. Gombrich en el Londres de la posguerra.

Ernst Gombrich pasó a desempeñar un protagonismo creciente en el Londres de la posguerra. Pasó de haber sido un simple espectador de todos estos debates sobre teoría del arte, a asumir el papel de un impulsor de los estudios sobre el clasicismo, tanto en su vertiente histórica como antropológica¹.

En este contexto, la *Historia del arte* de 1950 hay que interpretarla como una prolongación de sus anteriores investigaciones de la Escuela de Viena, a la vez que denota las nuevas inquietudes intelectuales encontradas en el Instituto Warburg, ya en Londres, respecto a los presupuestos antropológicos de la evolución cultural, en la que incluía ahora también el arte. En ambos casos su *Historia del arte* trató de aunar el punto de vista científico y el estrictamente culturalista, sobrepasando claramente el ámbito de la estética donde convencionalmente se le encasilla². Siempre fue reacio a otorgar a sus propuestas un alcance filosófico desproporcionado, aunque en muchos casos lo tuvieran. Sus referentes contextuales siguieron siendo los mismos que anteriormente había tenido en Viena, aunque ahora se marca un objetivo muy definido y aparentemente alejado de sus propósitos programáticos iniciales: la elaboración de una psicología de las artes figurativas, a la vez que trató de encontrar una complementariedad entre el proyecto programático de la Escuela de Viena y del Instituto Warburg, evitando a su vez sus numerosas lagunas y

¹ Cf. Danto, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

² Cf. Iggers, G. G., *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, Wesleyan University, Middletown, 1968, p. 124-266.

desenfoques mediante un uso adecuado de las críticas que Wittgenstein y Popper formularon a la cultura en general y a la teoría del arte en particular³.

El punto de partida de Gombrich en el Londres de la posguerra fue la propuesta de escribir una historia del arte cuando todavía estaba en Viena. Se la hizo el doctor Horowitz, dado el éxito editorial que en el mundo entero había tenido su *Breve historia universal contada a los niños*. Más tarde, ya en Londres los dos volvieron a retomar aquel viejo proyecto antes abandonado, que había tenido una larga prehistoria, una vez que Horowitz también había trasladado la Phaidon Press de Viena a Londres. Sin embargo el conflicto bélico y sus consecuencias retrasó todos estos proyectos. También se sumaron otras dificultades de tipo intelectual. Por un lado la *Historia del Arte* de 1950 se fraguó en sus líneas generales en el contexto vital de la Escuela de Viena, transplantando un antiguo debate de juventud en el nuevo contexto vital del Instituto Warburg. Pero a la vez un proyecto de este tipo también debía vencer una doble crisis de confianza de numerosos miembros de aquel instituto, que habían colaborado personalmente con Warburg, y se habían formado en Viena, como Panofsky. Ninguno de ellos pudo permanecer permanecer indiferente ante un proyecto de esta naturaleza⁴. Gombrich no había conocido personalmente a Warburg, pero compartía esa doble crisis de confianza tan frecuente en la primera generación del instituto, de modo que se vio obligado a prolongar y reformular numerosas de sus propuestas. Buscó la aceptación del proyecto por parte de sus nuevos compañeros de trabajo, pero encontró un ambiente hostil: se le recordó que no podía dedicarse a este tipo de trabajos de divulgación en perjuicio de la investigación propiamente dicha. De todos modos la *Historia del Arte* de 1950 alcanzó desde un principio un gran éxito, dándose a conocer al gran público⁵.

³ Cf. Woodfield, R., "Gombrich and Psychology", Smith, P., Wilde, C. (ed.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, Oxford, 2003.

⁴ Cf. Panofsky, E., Saxl, F., *La storia delle immagini*, Levante, Bari, 1965.

⁵ Cf. Gombrich, E. H., "Un apunte autobiográfico", *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid, 1997, p. 11-24, G. E. p. 21-36.

Gombrich tuvo que superar en aquella obra una doble crisis de confianza. Tuvo que iniciar en primer lugar una profunda revisión crítica de la noción de ciencia estricta con que la Escuela de Viena valoraba sus reflexiones acerca de la historia del arte⁶. A raíz de una de sus primeras investigaciones sobre unas hojas de acanto, y sobre un píxide (o caja pequeña para administrar la comunión) del siglo XIII, Gombrich cuestionó un postulado básico de la Escuela de Viena: la continuidad lineal que Thausing postuló en 1884 acerca de la evolución de los estilos, iniciando un proyecto programático, proseguido posteriormente por Riegl, Worringer, Dvorák, Sedlmayr, o Schlosser⁷. Para Gombrich en cambio, la aparición de los estilos artísticos se debe plantear como un simple problema de aprendizaje de diversos juegos conjeturales, o de diversos códigos lingüísticos, sin hacer ya depender su evolución de los cambios del “espíritu de una época”, o de las diversas concepciones del mundo, como hasta entonces se había postulado en la Escuela de Viena, basándose a su vez en prejuicios historicistas, más que en razones científicas objetivas de peso, o al menos en instituciones que garanticen el logro efectivo de este tipo de procesos⁸.

En segundo lugar la *Historia del arte* de 1950 rompió con otro presupuesto básico de la Escuela de Viena: el historicismo y la propia noción de estilo artístico⁹. En su caso esta segunda crisis de confianza vino producida por sus discrepancias con Dvorák a propósito de sus interpretaciones del ma-

⁶ Cf. Bakos, J., “The Vienna School’s Hundred and Sixty-eighth Graduate: The Vienna School’s Ideas Revised by E. H. Gombrich”, Woodfield, R., *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996, p. 234-257.

⁷ Cf. Thausing, M., “Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 36, Wien, 1983, p. 140-50. Rosenauer, A., “Moritz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte”, *ibidem*, p. 135-9.

⁸ Cf. Vázquez, O. E., *Inventing the Art Collection. Patrons, Marquets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania State University, Pennsylvania, 2001.

⁹ Cf. Schlosser, J. von, “Geschichte der Wiener Schule der Kunstgeschichte”, *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, vol. XIII, II, Innsbruck, 1934, La scuola viennese di storia dell’arte, Schlosser, J. von, *La storia dell’arte nell’esperienza e nei ridordi di un suo cultore*, Laterza, Bari, 1936, p. 61-163.

nierismo. Dvorák lo había interpretado como un síntoma de crisis y decadencia del espíritu de una época, por su pretensión desorbitada de abarcar estilos artísticos de épocas diversas sin lograr una adecuada conformidad con ninguno de ellos. Para Gombrich, en cambio, el manierismo simplemente refleja la capacidad ilimitada de combinación de los diversos estilos artísticos, aunque pertenezcan a épocas muy distintas, sin que en ningún caso ello suponga un síntoma de decadencia. En su trabajo sobre el Palacio del Té de Giulio Romano en Mantua justificó cómo un mismo arquitecto puede desarrollar a la vez dos estilos diversos, lo que supone un síntoma de la propia madurez expresiva del propio artista, al menos en este caso¹⁰. Ya Schlosser había advertido que los estilos artísticos se deben concebir al modo de los diversos idiomas, que pueden ser utilizados indistintamente por los personajes de una misma época, como ahora venía a confirmar Gombrich, cuya propuesta ya en aquel entonces fue muy bien recibida. Sin embargo Gombrich advirtió que ello suponía una ruptura con la visión historicista de la Escuela de Viena. En efecto, si el manierismo es un estilo válido tampoco se pueden concebir los distintos estilos artísticos como expresión inseparable del espíritu de una época¹¹.

Precisamente en la *Historia del arte* de 1950 trató de reconstruir las transformaciones de los estilos artísticos, analizando sus continuidades y rupturas, con una cierta independencia de criterio respecto de las diversas épocas históricas en las que tienen lugar. Gombrich siempre concibió las propuestas de la *Historia del arte* en el marco de la Escuela de Viena, identificándose plenamente con su proyecto programático inicial¹²: concebir la historia del arte como una ciencia estricta, que a su vez trata de reconstruir las continuidades y rupturas existentes en las manifestaciones artísticas de las

¹⁰ Cf. Gombrich, E. H., "La Sala dei Venti in the Palazzo del Te", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, p. 189-201, IS, p. 191-208.

¹¹ Cf. Storin, M., *Ästhetik im Umbruch. Zur Funktion der "Rede über Kunst" um 1900 am Beispiel der Debatte um Schmutz und Schund*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

¹² Cf. Kultermann, O., *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid, 1990.

diversas culturas, aunque evidentemente en cada caso se utilizara una noción muy distinta de ciencia. En este sentido él mismo se consideró un seguidor bastante heterodoxo y ecléctico de la Escuela de Viena. Rompió con un principio heurístico que paulatinamente se había ido consagrando (aunque ya en su época hubiera entrado en crisis): justificar la dependencia de cada estilo artístico respecto del espíritu de la época, o de la cultura correspondiente, cuando los estilos demuestran tener una gran autonomía en sus continuidades y rupturas a lo largo de la historia, con un componente muy claro de aprendizaje social e institucional¹³.

Gombrich siempre demostró una gran perspicacia e ingenio a la hora de reconstruir este tipo de continuidades y rupturas, ya que daba saltos entre épocas y estilos aparentemente muy antitéticos con una gran facilidad y sencillez, y hacía propuestas atrevidas y audaces, con la fortuna añadida de ser muy bien acogidas por el gran público. De todos modos su trabajo en la Biblioteca Warburg hizo que su *Historia del Arte* de 1950 haya que situarla en un marco conceptual aún más amplio, con otro tipo de motivaciones complementarias. En vez de una mera reconstrucción histórica de la sucesión de los diversos estilos artísticos, se trataba de justificar la vida futura (*nachleben*) o tendencia a la reaparición del arte clásico, dando una justificación histórica de este acontecimiento verdaderamente singular¹⁴. Gombrich hizo a este respecto una aportación muy valiosa al señalar un rasgo emblemático del arte clásico, ya sea antiguo o renacentista: en su opinión, el arte naturalista clásico es el término de un proceso de progresiva hiperestilización, que pretende lograr una representación lo más exacta posible del orden natural, aunque el arte clásico en general estuvo muy alejado de haber conseguido esta meta, conformándose en general con una meta más asequible: provocar la ilusión de haber logrado una representación de este tipo, aunque lo consiguiera de un modo muy remoto.

¹³ Cf. Prior, N., *Museums and Modernity. Art Galery and the Making of Modern Culture*, Berg, Oxford, 2002.

¹⁴ Cf. Bettinetti, S., *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Levante, Bari, 2001.

Pero analicemos más detenidamente la presencia de este segundo objetivo de la *Historia del arte*¹⁵.

2. La Biblioteca Warburg y Gombrich.

Aby Warburg (1866-1929) pertenecía a una acaudalada familia hebrea. En 1886 proyectó la creación en Hamburgo de su conocida Biblioteca, a la que dedicó toda su vida¹⁶. Simultáneamente Warburg realizó diversos trabajos de campo en antropología cultural, especialmente entre los pueblos indígenas, en Arizona y Nuevo México. Warburg tenía de todos modos un delicado estado de salud e intermitentes crisis nerviosas, de modo que tuvo que ser ayudado en su proyecto por diversas personas de su confianza¹⁷. Fritz Saxl y Gertrud Bing, su secretaria personal, formaron la primera generación del Instituto Warburg que le conoció personalmente. La muerte de Aby Warburg tuvo lugar en 1929 en su Hamburgo natal a la edad de sesenta y tres años. Gombrich nunca lo conoció personalmente. Por su parte la Biblioteca había sido trasladada a Londres en 1933, poco antes de incorporarse Gombrich. Después la Biblioteca se transformaría en el Instituto Warburg, una vez acabada la guerra mundial, abandonando el carácter exclusivamente privado que hasta entonces había tenido para transformarse en una fundación pública a cargo del presupuesto del Estado, aunque con una amplia autonomía en la gestión de sus propios recursos. Progresivamente el Instituto Warburg se fue transformando en un auténtico refugio para aquellos estudiosos alemanes interesados en la investigación de la historia cultural, especialmente en todo lo relacionado con la *nachleben* (vida futura o supervivencia) de la cultura clásica en épocas posteriores¹⁸. La contrarréplica inglesa de este proyecto fue el Instituto Courtauld

¹⁵ Cf. Rieger, S., *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.

¹⁶ Jenkins, J., *Provincial Modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-siècle*, Cornell University, Ithaca, 2002.

¹⁷ Cf. A W.

¹⁸ Cf. Weinrich, H., *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid, 1999.

de Londres, iniciado un poco antes, en 1932, y dedicado específicamente a la historia del arte. El Instituto Courtauld estuvo dirigido por personas muy significativas de la vida cultural inglesa, como Constable, desde 1932, Boase, desde 1937 o Blunt, desde 1947. De todos modos fue Frederik Antal (también emigrado de Viena y conocedor de Dvorák) quien hizo de puente entre ambas instituciones, otorgando al Instituto Warburg un importante reconocimiento en la vida cultural inglesa en un ámbito tan desconocido hasta entonces. El proyecto Warburg desde su inicio fue visto como un complemento del Instituto Courtauld y tuvo una sorprendente acogida, con un gran impacto en el desarrollo posterior de un gran número de instituciones culturales¹⁹.

Gombrich se incorporó a la Biblioteca Warburg como becario en 1936, ya en Londres, formando parte de la llamada segunda generación. Él mismo cuenta cómo se vio enrolado en este proyecto de una forma bastante azarosa todavía en Viena, a través de su amigo Ernst Kris. Después la guerra europea hizo que Gombrich se tuviera que dedicar al trabajo de radio-escucha ya citado, incorporándose de nuevo al Instituto después de seis años de inactividad profesional. A su vuelta Panofsky, ya desde América, le siguió ayudando a recuperar su interés por el simbolismo renacentista, publicando varios artículos, que a su vez mantenían una continuidad con otras publicaciones anteriores. Por ejemplo: "El tema del Orión de Poussin"²⁰ de 1944, "Las mitologías de Botticelli"²¹ de 1945, o "Iconos simbólicos"²² de 1948, que después también recogió en *Imágenes simbólicas*²³. En todos estos casos

¹⁹ Cf. Macdonald, S., *Behind the Scenes at the Science Museum*, Berg, Oxford, 2002.

²⁰ Cf. Gombrich, E. H., "The Subjects of Poussin's Orion", *The Burlington Magazine*, 84, 1944, p. 37-41.

²¹ Cf. Gombrich, E. H., "Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, p. 7-60.

²² Cf. Gombrich, E. H., "Icones symbolicae: The visual Image in neo-Platonic Thought", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, p. 163-192.

²³ Cf. Gombrich, E. H., *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance II*, Phaidon, London, 1975, p. 63-131, p. 209-213, p. 213-297.

Gombrich se identificó plenamente desde un principio con el proyecto de la Biblioteca Warburg, tratando de mantener la originalidad de su legado espiritual y cultural²⁴. De todos modos, en el Instituto Warburg siempre hubo una distancia entre lo inicialmente proyectado y las realizaciones ulteriores de sus sucesivos estudiosos y continuadores, ya fueran Fritz Saxl, Gertrud Bing, Henri Frankfort, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Otto Kurz o el propio Gombrich, como ya en 1966 señaló Carlo Ginzburg²⁵. A este respecto Edgar Wind ya hizo notar la confusión que se introduce cuando se trata de comparar la influencia ejercida por personalidades tan diferentes como Riegl, perteneciente a la Escuela de Viena, y Wölfflin, defensor en Berlín de una historia del arte sin nombres. En todos estos casos, por distintos motivos, se trató de romper todo posible nexo de unión entre la historia del arte y de la cultura, cuando Warburg defiende más bien un concepto de unidad de las ciencias de la cultura (*Geisteswissenschaft*), en la línea iniciada por Usener, Dilthey²⁶, Burckhardt o Cassirer²⁷. Incluso el gran problema que hoy día plantea la trayectoria intelectual de Gombrich a este respecto es si efectivamente se mantuvo fiel a este legado de Warburg o si, por el contrario, aquel proyecto programático inicial de corte humanista en el fondo acabó siendo incompatible con el suyo, cada vez más centrado exclusivamente en la historia del arte, sin establecer el mismo tipo de ligazón entre el primitivismo, el estilo clásico y la cultura humanista, al menos en el sentido que pretendió darle Warburg²⁸. Gombrich, de todos modos, hizo denodados esfuerzos por apropiarse del proyecto de Warburg hasta el punto de hacerlo indiscernible del suyo propio, salvo que se contrapongan críticamente. En cualquier

²⁴ Cf. Michaud, P-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

²⁵ Cf. Ginzburg, C., "Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo", *Studi medievali*, serie III, VII, 1966, p. 1015-65.

²⁶ Cf. Dilthey, W., Mesure, S. (ed.), *Dilthey Oeuvres 4. Conception du Monde et analyse de l'Homme*, Cerf, Paris, 1999.

²⁷ Cf. Deuser, H., Moxter, M. (Hrsg.), *Rationalität der Religion und Kritik der Kultur: Hermann Cohen und Ernst Cassirer*, Echter, Würzburg, 2002.

²⁸ Cf. Ginzburg, C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, p. 32 y 81.

caso la teoría del arte de Gombrich se tuvo que abrir a la incorporación de las aportaciones de las nuevas técnicas metodológicas de análisis experimental e interpretativo, incluido el propio psicoanálisis, debido también en parte al impacto ejercido por las respectivas filosofías de Popper y Wittgenstein, distanciándose progresivamente de las motivaciones meramente culturalistas y antropológicas originarias de Warburg²⁹.

Gombrich siempre concibió su teoría del arte en el marco de la Escuela de Viena, sin que ello fuera un obstáculo para identificarse plenamente con el ideal programático del Instituto Warburg, tratando de eliminar en cualquier caso la más pequeña dificultad objetiva de conciliación que se pudiera presentar. La *Historia del arte* de Gombrich pretende alcanzar a este respecto una visión unitaria de la dispersión y fragmentación ocurrida a lo largo de las sucesivas transformaciones de los estilos artísticos, ya fueran modernos, clásicos o primitivos, sin prestar atención exclusivamente al enigma de la vida futura (*nachleben*) o tendencia a la reaparición del arte clásico, al modo de Warburg³⁰. De todos modos a través de su *Historia del arte* Gombrich trató de justificar la función de rememoración que Warburg había asignado al arte clásico (al menos en el caso del Renacimiento respecto del arte de la Antigüedad griega y romana) incluyendo una posible vuelta al paganismo y al politeísmo griego, aunque este proyecto presentara dificultades cada vez más insalvables³¹. La irrupción masiva del arte moderno de vanguardia le hizo revivir a Gombrich, en el Londres de la posguerra, un contexto cultural bastante similar al que ya había conocido en la Viena de entreguerras, aunque lógicamente los retos ahora

²⁹ Cf. Levine, M. P. (ed.), *The Analytic Freud. Philosophy and Psychoanalysis*, Routledge, London 2000. Freud, S., *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 2000.

³⁰ Cf. Sfameni Gasparo, G., *Oracoli, Profeti, Sibille. Rivelazione e salvezza nel mondo antico*, LAS - Ateneo Salesiano, Roma, 2002.

³¹ Cf. Schröder, S., *Geschichte und Theorie der Gattung Paian*, B. G. Teubner, Stuttgart, 1999.

planteados a los ideales clasicistas fueran mucho más fuertes³².

En cualquier caso Gombrich trasplantó al Instituto Courtauld y a la Biblioteca Warburg un debate muy similar al que antes ya había habido en Viena, teniendo también ahora un enorme impacto en la opinión pública. La gente normal se solidarizó con la defensa ahora emprendida con los ideales naturalistas y figurativos del arte clásico, incluida la música, si es que alguna vez los había abandonado³³. En cualquier caso Gombrich siempre analizó todas las manifestaciones del arte moderno, clásico, o primitivo, bajo los mismos parámetros; es decir, según los procesos ya descritos de explicación y de comprensión, en la medida que permite comprobar cómo la creatividad artística se aproxima o se aleja de la unidad de sentido exigida por el ideal clasicista. De todos modos se hizo cada vez más evidente la dificultad de asignar a todos los estilos, sean o no clásicos, la unidad profunda de sentido que ahora reclama el ideal clasicista de la *humanitas*³⁴.

Este proceso de identificación con los ideales humanistas y clasicistas de la Biblioteca Warburg se hizo cada vez más patente. Sólo así se explica la tenacidad con que Gombrich trató de dar continuidad a dicho proyecto, dedicando a su mentor una biografía que sólo publicó en 1970, casi treinta y seis años después de haberla iniciado³⁵. Precisamente su incorporación a la Biblioteca en 1934 había tenido un motivo principal: ayudar a la que había sido secretaria personal de Aby Warburg, Gertrud Bing, con la publicación de sus obras completas³⁶. Se trataba de añadir otros cinco volúmenes a los dos primeros publicados en Hamburgo en 1932, interrumpi-

³² Cf. Pauen, M., *Grundprobleme der Philosophie des Geistes. Eine Einführung*, Fischer, Frankfurt, 2000.

³³ Cf. McClary, S., *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, California University, Berkeley, 2000.

³⁴ Cf. Gross, S. W., *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

³⁵ Cf. A W.

³⁶ Cf. Bing, G., "Introduction", en Warburg, A., *The Renewal...*, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, Los Angeles (CA), 1999.

dos por la inesperada subida al poder de Hitler. Posteriormente el traslado de la Biblioteca a Londres y los trabajos de Gombrich en la British Broadcasting Corporation, en un puesto de radio-escucha, durante los seis años que duró la guerra, obligaron a posponer este trabajo. A la vuelta de la guerra, entre 1946 y 1947, Gombrich llegó a elaborar el borrador de un libro de recopilación de las notas dejadas por Warburg con la intención de publicarlas. Sin embargo, el proyecto fue frenado por una serie de contratiempos: a la muerte de Saxl en 1948, le sucedió Henri Frankfort, que a su vez encargó a Gertrud Bing la realización de una biografía sobre Aby Warburg. De todos modos, la biografía nunca se publicó por diversos avatares. Tuvo que ser Gombrich quien retomase el trabajo después de la jubilación de Gertrud Bing en 1959, y ya de forma ineludible a raíz de su muerte en 1964. Sólo en 1970 Gombrich vio culminado este proyecto cuya realización le ocupó cerca de treinta y seis años³⁷.

La notoriedad alcanzada por Gombrich a raíz del impacto internacional que provocó su *Historia del arte* de 1950 fue muy alta. En 1959 Gombrich fue nombrado director del Instituto Warburg, puesto que mantuvo hasta su jubilación en 1976. En 1959 también fue nombrado profesor *Slade* de historia del arte de la Universidad de Oxford y de historia de la tradición clásica en la Universidad de Londres. A partir de entonces trató de unir las dos tradiciones que habían confluído en su formación inicial, a pesar de responder a motivaciones muy distintas: la Escuela de Viena de historia del arte y el Instituto Warburg especializado en historia cultural³⁸. Sin duda este mismo espíritu de reconciliación entre escuelas de especialidades tan diversas le llevó a postular una posible compatibilidad entre Popper y Wittgenstein, a pesar de la distancia aparentemente insalvable que existía entre ellos. En cualquier caso, a partir de 1959 se interesó especialmente por la imaginaria naturalista a la que aplicó sus conocimientos de

³⁷ Cf. Ginzburg, C., "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method", *Clues, Myths and the Historical Method*, Johns Hopkins University, Baltimore, 1966, p. 17-59.

³⁸ Cf. Lachnit, E., *Kunstgeschichte und Zeitgenössische Kunst*, Dissertation, Universität, Wien, 1984, p. 118-19.

psicología de la percepción, de lingüística y de teoría de la información, que tan cercanos estaban a las propuestas de Warburg. Precisamente entre 1963 y 1976 es el período donde publica sus obras más conocidas, aunque en 1979, 1984 y 1991 aún publicaría otras obras importantes, ya después de su jubilación, como tendremos ocasión de comprobar³⁹.

La biografía de Warburg era necesaria para la correcta comprensión del proyecto programático emprendido, así como para dar un sentido correcto a un gran número de notas manuscritas no publicadas que tenían un interés indudable. La publicación de estos manuscritos exigía un proceso de interpretación y de análisis muy preciso, pero Gombrich no se sentía inicialmente el más capacitado para hacerlo. No obstante, a pesar de todas estas dificultades, terminó asumiendo esta labor⁴⁰. Era la única forma de dar a conocer el ambicioso proyecto programático con que Aby Warburg concibió la historia cultural, como expresión del progreso y de la evolución del clasicismo ya fuera griego o renacentista. Se suponía la presencia en cualquier manifestación artística de una tupida red de interconexiones, que a su vez deberían ser objeto de las diversas especialidades del saber, incluyendo ahora también la antropología, la astrología o el estudio de las más variadas instituciones y gremios. De este modo Warburg pudo cuestionar muchas de las interpretaciones simplistas del Renacimiento, o del propio arte clásico griego o romano, que le asignaban un carácter meramente naturalista, mimético o simplemente esteticista. En ningún caso Warburg se dejó llevar por los estereotipos al uso, y rechazó muchas de las propuestas a este respecto de Winckelmann y Hegel⁴¹, o incluso de algunos de sus maestros y polemistas, como fueron Nietzsche, Freud, Usener, Burckhardt, Croce o Cassirer⁴².

³⁹ Cf. Woodfield, R. (ed.), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996.

⁴⁰ Cf. Ferraris, M., *Historia de la hermenéutica*, Akal, Madrid, 2000.

⁴¹ Cf. Stewart, J. (ed.), *Miscellaneous Writings of G. W. F. Hegel*, Northwestern University, Evanston, 2002.

⁴² Cf. Summers, D., "E. H. Gombrich and the Tradition of Hegel", Smith, P., Wilde, C. (ed.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, Oxford, 2003.

Warburg se sirvió de los diversos métodos fenomenológicos, hermenéuticos, filológicos, históricos y sociales, para analizar la génesis de los conflictos a los que un proceso de creatividad artística trata de dar respuesta, a la vez que mantuvo una distancia crítica con todos ellos. Su pretensión era doble: utilizar las diversas fuentes históricas, literarias o filosóficas para alcanzar una mejor comprensión del pleno sentido que un proceso de creatividad artística puede alcanzar en un determinado contexto social, a la vez que utilizaba este mismo tipo de procesos como una fuente histórica privilegiada capaz de aportar datos inéditos para la mejor explicación causal del oculto sentido cultural, filosófico o simplemente ideológico, de un determinado acontecimiento social⁴³. Con este fin contrapuso las conclusiones alcanzadas por diversos métodos para analizar la pervivencia y la reaparición de las formas de arte clásico en el Renacimiento florentino, se trató así de comprender mejor el sentido pleno dado por sus autores a aquellas obras de arte, a la vez que utilizaba el análisis de las obras de arte para alcanzar una explicación causal de algunos rasgos esenciales de la cultura de aquella época. Los resultados de esta recíproca contraposición fueron verdaderamente sorprendentes, tanto para la historia del arte, como para el análisis de las diversas culturas y épocas⁴⁴.

Para Warburg la gran aportación del arte clásico antiguo y renacentista había sido el descubrimiento de la forma patética o el trance expresivo, que a su vez permite la descripción de un estado pasional⁴⁵. En estos casos un proceso de creatividad artística puede establecer una asociación entre una imagen y el respectivo movimiento expresivo, otorgando una unidad de sentido a un conjunto de elementos en sí mismos contrapuestos. Hasta el punto que ahora a este tipo de procesos se les asigna una capacidad de simbolizar un determinado tipo ideal, ya sea en la forma de una divinidad o de un héroe, al

⁴³ Cf. Bourdieu, P., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

⁴⁴ Cf. Clark, M. P. (ed.), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, California University, Berkeley, 2000.

⁴⁵ Cf. Curtius, E. R., "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1950, I, p. 257-63.

modo como exige el ideal de la *humanitas*⁴⁶. Warburg se opuso a la interpretación meramente naturalista, mimética o esteticista del arte clásico, como si su objetivo prioritario fuera tratar de reflejar el lado figurativo de la naturaleza, o producir una sensación de goce estético, cuando el logro de este mismo objetivo exige la aceptación compartida de un artificio ilusionista muy complejo capaz de expresar un mundo de valores previo. Según Warburg, el clasicismo había tenido a lo largo de la historia dos manifestaciones privilegiadas, con independencia de otras posibles transformaciones menos afortunadas: el arte clásico de la Antigüedad y el Renacimiento florentino, donde a su vez se demostró la tendencia a la reaparición del proyecto programático del arte clásico en todas sus virtualidades. Warburg trató de encontrar en el arte antiguo la profunda unidad de sentido subyacente a la diversidad y a la proliferación de diversos estilos renacentistas, poniendo así de manifiesto la capacidad de rememoración de los ideales de plenitud del arte clásico⁴⁷.

Las propuestas de Warburg estaban enmarcadas en un proyecto programático aún más ambicioso, que exigía llevar a cabo un análisis de la historia de las civilizaciones y de la cultura todavía todavía más complejo. Sin duda las propuestas de Warburg mantienen una dependencia reconocida respecto de Nietzsche⁴⁸, pero ello no le impidió a Warburg adoptar una actitud crítica frente a muchas de sus propuestas⁴⁹. Warburg resalta los factores decisionistas de los procesos de creatividad de una obra de arte, poniéndolos por encima de la posible influencia del espíritu de una época, o de la propia época, como ya Nietzsche había criticado a Hegel y aún antes a Winckelmann⁵⁰. Warburg resalta la influencia de

⁴⁶ Cf. Nadler, S. (ed.), *A Companion to Early Modern Philosophy*, Blackwell, London, 2002.

⁴⁷ Cf. Crowther, P., *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

⁴⁸ Cf. Schacht, R. (ed.), *Nietzsche's Postmoralism. Essays on Nietzsche's Prelude to Philosophy's Future*, Cambridge University, Cambridge, 2001.

⁴⁹ Cf. Warburg, A., *The Renewal ...*, *ibidem*.

⁵⁰ Cf. Arnt, A., Bal, K., Ottmann, H., *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil*, Akademie, Berlin, 2000.

los factores psicológicos y decisionistas de la personalidad del autor o incluso del respectivo mecenas en la creatividad artística, sin asignar la creatividad artística a un superartista colectivo que al final anularía y haría superflua la existencia de este tipo de diferencias individuales. Por otro lado para Warburg la vida futura (*Nachleben*), o tendencia a la reaparición del arte clásico, estaba indisociablemente unida a una vuelta al paganismo de las religiones míticas, ya sea a través de una visión profana del mundo civil, como en su opinión había sucedido en el Renacimiento florentino, ya sea en la forma de una transvaloración politeísta de la vida social, al modo de Nietzsche⁵¹, o en su versión posterior existencialista, al modo de Heidegger⁵², o postmodernista, al modo de Deleuze⁵³.

Pero a pesar de la influencia de Nietzsche, Warburg detectó un gran número de limitaciones explicativas en su modo de justificar la creatividad artística en *El origen de la tragedia*⁵⁴. Según Warburg, lo dionisiaco también se puede hacer presente en la escultura, o incluso en un conjunto de estilos conceptualizados previamente de apolíneos, incluida la arquitectura, sin que quede reservado sólo para la música, o la poesía, como había afirmado Nietzsche. Según Warburg, las tendencias dionisiacas y apolíneas no se corresponden con los estilos artísticos, sino que más bien se sitúan en un ámbito previo de la expresividad artística, ya se utilice un estilo u otro. Para Warburg la clasificación de los estilos en razón de su mayor o menor facilidad para expresar un tipo de valores u otros, ya sean apolíneos o dionisiacos, como propuso Nietzsche, adolece de un efectivo desconocimiento de las múltiples virtualidades del arte clásico tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento. De este modo la teoría del arte de Warburg trató de reconstruir la pervivencia y reaparición de

⁵¹ Cf. Abbey, R., *Nietzsche's Middle Period*, Oxford University, Oxford, 2001.

⁵² Cf. Quero, A., *L'architettura di Heidegger*, Lavante, Bari, 2002.

⁵³ Cf. Pinhas, R., *Les larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique*, Flammarion, Paris, 2001.

⁵⁴ Cf. Lickint, K. G., *Nietzsches kunst des Psychoanalysierens. Eine Schule für kultur und gesichtsbewusste Analytiker der Zukunft*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000.

las formas de expresividad artística clásicas en el Renacimiento florentino, sin establecer limitaciones arbitrarias como hizo Nietzsche, ni justificarlas tampoco en nombre del espíritu de la época, como habían pretendido Usener, Burckhardt, Dvorák o Riegl⁵⁵.

3. La polémica sobre los estilos artísticos entre los seguidores de Warburg.

Los sucesivos directores de la Biblioteca Warburg reconocieron todas estas indudables ventajas del proyecto defendido por Warburg, pero también hicieron notar sus limitaciones explicativas. Por ejemplo, Fritz Saxl ya planteó a Aby Warburg la misma crítica que a su vez él mismo había formulado a Nietzsche. De igual modo que el clasicismo no se debe asociar a lo dionisiaco o a lo apolíneo, tampoco se debe asociar al mundo de valores del politeísmo pagano, como sigue pretendiendo Warburg en este sentido. Carlo Ginzburg en 1966 reconstruyó la polémica mantenida entre Saxl y Benedetto Croce⁵⁶ a propósito del valor iconológico otorgado a las obras de artes de tipo clásico. Para Croce a las obras de arte sólo se les debe atribuir un valor simplemente alegórico en razón del goce estético que procuran, sin instrumentalizarlas para fines meramente extraartísticos de tipo cultural, como ahora pretende la Escuela de Warburg. Ginzburg también ha hecho notar el importante hallazgo iconológico de Saxl, cuando en el contexto de esta polémica descubrió el valor central desempeñado por el emblema del toro en el diseño de los Apartamentos Borgia, haciendo una contribución capital sobre la importancia social, política y religiosa de la familia del Papa Alejandro en su época, cosa que hasta entonces no se pudo documentar de forma tan fehaciente⁵⁷. Sin embargo Croce otorga a este tipo de hallazgos un valor meramente

⁵⁵ Cf. Dempsey, C., *Inventing the Renaissance Putto*, North Caroline, Grand Rapids, 2001.

⁵⁶ Cf. Croce, B., "Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento", *La parola del passato*, I, 1946, p. 273-285.

⁵⁷ Cf. Ginzburg, C., *Miti*, ..., *Ibidem*, p. 44.

alegórico, en la medida que se pone en evidencia un ámbito de autonomía y de genialidad del artista para expresar las profundas aspiraciones de liberación o las energías reprimidas en la vida social, quedando desligada de otro tipo de cargas superpuestas, siendo ésta la función más importante a desempeñar por parte de una creación artística. Hasta el punto que la teoría crítica de la escuela de Frankfurt, especialmente Adorno⁵⁸ y W. Benjamin⁵⁹, utilizó este mismo tipo de críticas para otorgar a la creatividad artística un sentido distinto: poner de manifiesto cómo la creatividad artística configura un ámbito privilegiado donde se pueden expresar estas aspiraciones de liberación, así como las subsiguientes contradicciones que a su vez genera su no cumplimiento, sin que ya la creatividad artística se tenga que subordinar a unos patrones ideológicos predeterminados, como aún siguen pretendiendo Warburg y sus seguidores.

En este contexto Saxl en 1925 también hizo otra aportación importante. Advirtió la posible influencia que en la evolución pictórica de un artista, en concreto el pintor Holbein, podían haber tenido los debates ideológicos sobre la reforma protestante de aquel momento, sin que necesariamente ello hubiera supuesto una vuelta al paganismo de la Antigüedad, sino más bien todo lo contrario⁶⁰. Con este fin Saxl analizó dos xilografías de Holbein anteriores a 1526, donde el pintor ya había abrazado claramente la reforma protestante, sin que la reaparición del arte clásico al menos en este caso haya supuesto una vuelta a los valores del paganismo, como hubiera defendido Warburg. Más bien Saxl se planteó la duda de si Holbein se acercó al luteranismo o más bien al erasmismo, sin que el desarrollo posterior de este tipo de investigación *indirecta* aportara pruebas concluyentes en

⁵⁸ Cf. Morris, M., *Rethinking the Communicative Turn. Adorno, Habermas, and the Problem of Communicative Freedom*, State University of New York, Albany, 2001.

⁵⁹ Cf. Benjamin, W., *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.

⁶⁰ Cf. Henze, H. W. (Hrsg); *Musik und Mythos. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik V*, Fischer, Frankfurt, 1999.

un sentido u otro⁶¹. En cualquier caso para Saxl la teoría del arte debe otorgar una mayor influencia a los factores decisio-
nistas que dependen de la evolución ideológica del propio
artista, sirviéndose para ello del análisis de los hechos histó-
ricos subyacentes a la propia creatividad artística. Sólo así se
podrá llegar a comprender la singularidad de un proceso de
creatividad artística, sin por ello dejar de tener en cuenta la
influencia de los factores culturales, como ya habían hecho
notar Burckhardt⁶², Cassirer⁶³ o Dvorák.

Según Saxl, Warburg circunscribió el arte clásico a los es-
tilos utilizados en la Antigüedad o en el Renacimiento, sin
admitir el posible clasicismo de los estilos de otras épocas,
incluido el románico o el gótico. Saxl afirma que los estilos
artísticos inspirados en una motivación de tipo cristiano, ya
sean católicos o protestantes, también pueden generar un au-
téntico clasicismo, sin tenerlos que remitir exclusivamente a
aquellos dos únicos casos paradigmáticos de clasicismo pa-
gano tenidos en cuenta por Warburg. Sin embargo en el últi-
mo trabajo de Saxl en 1948 sobre la influencia en los graba-
dos de Durero de su confesada conversión al luteranismo en
1519, él mismo reconoció que el método histórico utilizado
tampoco había sido totalmente satisfactorio⁶⁴. En este caso
Saxl proponía interpretaciones excesivamente forzadas de la
fisonomía de aquellos grabados, basándose en testimonios
históricos totalmente ajenos a los procesos de creatividad
artística en cuanto tal, cuando a la vez él mismo reconocía
que la interpretación de aquellos grabados podría estar basada
en prejuicios, mediaciones preconcebidas, o simples inter-
pretaciones circulares, como al menos entonces sucedía⁶⁵.

⁶¹ Cf. Saxl, F., "Holbein's Illustration to the 'Praise of Folly' by Erasmus, *The Burlington Magazine*, LXXXIII, 1943, p. 275-279.

⁶² Cf. Burckhardt, J., *The Letters of Jacob Burckhardt (1818-1897)*, Liberty, Indianapolis, 2001.

⁶³ Cf. Hinsch, M., *Die künstlerische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

⁶⁴ Cf. Disselkamp, M., *Barockheroismus. Konzeptionen "politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

⁶⁵ Cf. Saxl, F., *La storia delle immagini*, Levante, Bari, 1965.

Por su parte Panofsky trató de profundizar y corregir algunas de estas apreciaciones de Saxl sobre las propuestas de Warburg. En su opinión, los prejuicios y las interpretaciones circulares de Warburg podrían transformar en un círculo virtuoso lo que Saxl había interpretado como vicioso, iluminando y haciendo cuadrar la propia fisonomía de los grabados, si realmente se logra anticipar la interpretación acertada. Por ejemplo, se puede poner en duda el sentido final asignado por Durero a su representación de Lutero como *Hércules Germánico*, si se tiene en cuenta la reacción violenta de Hugwald ante el grabado captando la profunda ironía que el cuadro trataba de transmitir a cualquier buen entendedor⁶⁶. Para ello basta tener en cuenta los ocultos valores paganos del estilo artístico utilizado, haciendo que la alabanza se transforme en una irónica censura tácita por el rechazo explícito del estilo clásico por parte de Lutero debido precisamente a su latente paganismo⁶⁷. Además, según Panofsky, el propio clasicismo del Renacimiento no tiene por qué ser una repetición sin más de los estilos existentes en la Antigüedad, pudiendo incorporar otro tipo de innovaciones estilísticas anteriormente no tenidas en cuenta. Por ejemplo, el Renacimiento florentino introduce el uso sistemático de la proyección lineal como rasgo emblemático de la configuración del propio estilo clásico, al igual que también sucederá con el dibujo en escorzo, como ahora comprobará Gombrich, aunque no haya precedentes de este tipo en el arte antiguo. En cualquier caso tanto el artista, como el espectador o el mecenas deben analizar las múltiples posibilidades que ofrece el arte clásico antes de juzgar la posible maestría de un determinado proceso de creatividad artística. Panofsky introduce así una radical ambigüedad en la interpretación del arte clásico, según se interprete desde postulados paganos o de otro tipo, siendo en úl-

⁶⁶ Cf. Burekhard-Biedermann, P., "Ueber Zeit und Anlass des Flugblattes: Luter als Hercules Germanicus", *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, IV, 1905, p. 38-44.

⁶⁷ Cf. Panofsky, E., *The Life and Art of Albert Dürer*, Princeton, 1948. *Vida y arte de Alberto Durero*, Princetown University, Alianza, Madrid, 1982.

tima instancia el propio autor el que da unidad a su estilo artístico⁶⁸.

Para Panofsky esta radical ambigüedad del sentido del proceso de creatividad en el arte clásico se fundamenta en la separación de un triple plano de análisis, sin que ninguno de ellos sea el decisivo desde el punto de vista de la interpretación: el primer nivel pre-iconográfico, estilístico o simplemente fisonómico, es el más inmediato y se remite simplemente a meras experiencias sensibles. El segundo nivel iconográfico, en cambio, otorga ya un determinado significado a aquellas representaciones en virtud de determinados textos canónicos de una determinada cultura, ya sean la mitología griega, la Biblia, o los Evangelios, la filosofía o la propia literatura. Finalmente, el tercer nivel iconológico autorrevela la peculiar actitud del hombre, de una cultura, o del propio artista, frente al mundo, logrando articular el sentido final y el valor esencial asignado a aquellos otros dos niveles anteriores⁶⁹.

Para Panofsky este tercer momento intencional es fruto de una voluntad de forma (*Gestaltungs-Willen*), o voluntad de arte (*Kunstwollen*), que fue decisiva para la efectiva configuración de la así llamada historia del sentido, incluida la propia iconología, es decir, la historia de la interpretación de ese mismo sentido. En ningún caso el análisis del propio proceso de creatividad artística se puede reducir a un simple elemento formal, ya se sitúe a un nivel iconológico, iconográfico o simplemente fisionomista. Esta voluntad de forma es compatible con la aparición de contradicciones en la articulación de estos tres niveles, en la medida que su sentido final depende a su vez de un factor meramente decisionista, es decir, la propia creatividad del artista, como hizo notar Panofsky en un momento muy singular: cuando localizó el busto de Bruto dentro de la evolución de Miguel Ángel y lo consideró una excepción a su pretensión de unir los ideales cristianos y pa-

⁶⁸ Cf. Panofsky, E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

⁶⁹ Cf. Panofsky, E., *Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, *Il significato nelle arte visive*, Torino 1962.

ganos a través de arte⁷⁰. Pero, ¿por qué Panofsky toma este busto como una excepción, cuando esta aparente obra menor podría igualmente expresar el sentido último político del proyecto entonces a favor del príncipe (¿cristiano o pagano?) programado por Miguel Ángel? Una vez más Panofsky debe hacer frente al círculo hermenéutico de la interpretación referido en este caso a la iconología, sin ser capaz de resolverlo⁷¹. Para Panofsky la iconología manifiesta:

las actitudes y principios de fondo de una nación, de una clase, o de una confesión religiosa o filosófica, en cuando son asumidos de forma inconsciente por una personalidad y expresados en una obra de arte.

El investigador para llevar a cabo este análisis es inevitable que tome una decisión a favor de uno de estos principios a fin de poder reconstruir el sentido final del estilo de un artista, aunque este procedimiento decisionista se vuelva en sí mismo circular⁷².

Edgar Wind trató de evitar esta circularidad mediante una verificación casuística de la relación existente entre la dimensión fisonómica e iconográfica en al menos una obra de arte, exigencia que se demostró en la práctica imposible de comprobar⁷³. Con este propósito analizó la relación existente entre la obra de Miguel Ángel *Apolo y Marsia* con determinados textos de la *Divina Comedia* de Dante, a fin de localizar el sentido exacto de la composición analizada. Sin embargo pronto se comprobó la imposibilidad de someter a una mínima crítica rigurosa la interpretación de Wind, dado el gran número de mediaciones literarias de las que dependía su hipotética reconstrucción. En cualquier caso Wind advirtió la

⁷⁰ Cf. Ginzburg, C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, 62 y ss.

⁷¹ Cf. Panofsky, E., *Renaissances and Renascences in Western Art*, Russak, Stockholm 1965.

⁷² Cf. Panofsky, E., *Studies in Iconology*, 1955, citado por Ginzburg, C., *Miti...*, p. 57 y 82.

⁷³ Cf. Wind, E., "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kulturwissenschaft*, XXV, 1931.

creciente complejidad que fue adquiriendo el fenómeno de la empatía en el plano artístico y literario, máxime cuando se trata de articular entre sí estos diversos niveles de interpretación, como había sido el propósito inicial de Warburg⁷⁴.

Por su parte Gombrich abordó el debate de los estilos en un contexto intelectual muy preciso, que condicionó muchas de sus propuestas. En su opinión, la historia del arte puede reconstruir la continuidad histórica del suceder de los diversos estilos artísticos, al modo como anteriormente había propuesto la Escuela de Viena, siempre que previamente den razón de los subsiguientes procesos de explicación causal y comprensión teleológica, aunque para ello se tengan que modificar profundamente los presupuestos metodológicos de este tipo de propuestas⁷⁵. En su opinión, la efectiva consecución de un proyecto programático de este tipo exige llevar a cabo una crítica mucho más radical de la hasta ahora realizada respecto de la teoría de la ciencia, tanto en el caso de Warburg, como de la Escuela de Viena o de sus respectivos seguidores. Gombrich critica el excesivo afán sistematizador de la Escuela de Viena, en la medida que su espíritu seguía vivo en muchos de los investigadores antes citados. En su opinión, la Escuela de Viena nunca se atrevió a criticar a fondo la estrecha dependencia que Dvorač o el propio Schlosser seguían manteniendo entre los estilos artísticos y el espíritu de cada época. Sin embargo este tipo de conexiones quedó totalmente descalificado con posterioridad a la crítica tan directa que Popper formuló a este tipo de propuestas, ya sea en *La Miseria del historicismo*, o en *La Sociedad abierta y sus enemigos*, como ya hemos analizado en el capítulo anterior. A este respecto es muy significativa la crítica que Gombrich formuló a numerosas interpretaciones marxistas de este tipo de procesos, refiriéndose especialmente a la *Historia*

⁷⁴ Cf. Wind, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber and Faber, London, 1958. Ginzburg, C., *Miti*, ...*Ibidem*, p. 67 y ss.

⁷⁵ Cf. Kivy, P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University, Oxford, 2001.

social del arte de Arnold Hauser⁷⁶, sobre todo si se pretende justificar la dependencia de la creatividad artística respecto al espíritu de una época en nombre de una ley histórica. Y ya el propio Marx había hecho notar el fundamento científico objetivo por el que se debe justificar todo este tipo de procesos, ya se trate de simples modas⁷⁷, o de la propia evolución de los estilos artísticos. Precisamente éste fue el único punto que Popper aceptó de Marx, ya se justifique en nombre de la economía o de otra ciencia como ahora también hace notar Gombrich⁷⁸.

Por otro lado Gombrich resalta el carácter asistemático de la mayoría de las aportaciones de Nietzsche, Burckhard, o más tarde Warburg. Aunque en ocasiones tienen intuiciones verdaderamente geniales, con frecuencia adolecen de un sentido unitario para muchas de sus aportaciones, que resultan inconexas, al modo como anteriormente ya fue señalado por Saxl, Panofsky o Wind. Gombrich rechazará a este respecto la permanente indefinición con que Warburg conceptualizó el arte clásico, sin poder ir más allá de estos dos periodos concretos donde se manifestó en su plenitud. Planteó la exigencia de justificar su vida futura (*Nachleben*) o tendencia a la reaparición en periodos y épocas posteriores, especialmente en el Renacimiento, pero nunca llegó a precisar el papel regulador que el arte figurativo griego había seguido desempeñando a lo largo de la mayor parte del arte occidental, tanto dentro como fuera del Renacimiento⁷⁹.

Para complicar aún más los problemas, Gombrich hace notar la profunda incomprensión con que tropezó la realiza-

⁷⁶ Cf. Hauser, A., *Storia social del arte*, Torino 1955-56. *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1972. Recensión de Gombrich en *Meditaciones sobre un caballo de madera*, p. 86-94.

⁷⁷ Cf. Beech, D., Roberts, J. (eds.), *The Philistine Controversy*, Verso, London, 2002.

⁷⁸ Cf. Gombrich, E. H., *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Arts*, Phaidon, Oxford, 1979. "La lógica de la feria de vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto", *Ideales e ídolos*, Debate, Madrid, 1999, p. 92

⁷⁹ Cf. Heldmann, G., *Märchen und Mythos in der Antike? Versuch einer Standortbestimmung*, Saur, München, Leipzig, 2000.

ción de la *Historia del Arte* por parte de la mayoría de los representantes del Instituto Warburg. A pesar de abordar problemas muy cercanos, se consideraba un centro especializado en temas de antropología e historia cultural. Además, estaba muy alejado de los intereses específicos de la historia de los estilos artísticos, como en cambio había sido tradicional en la Escuela de Viena, o en el Instituto Courtauld. Por eso en el Instituto Warburg siempre miraron con desdén las reconstrucciones de Gombrich, y las consideraban muy alejadas de sus auténticos intereses intelectuales, a pesar de tomar la historia del arte como una fuente de información privilegiada para sus estudios de antropología e historia cultural. Gombrich comprobó así cómo se introducía una dicotomía (en sí misma excluyente) entre estas dos visiones de arte y cultura: por un lado, sus antiguos intereses artísticos le llevaron a seguir interesándose por el problema de la continuidad de los estilos, aunque tuviera que especificar el papel fundamental desempeñado por el arte clásico, en la forma señalada por Warburg, cuestión que no había preocupado especialmente en aquella tradición⁸⁰. Por otro lado, las exigencias de la Biblioteca Warburg le hicieron interesarse específicamente por los problemas de iconología, tratando de descifrar el significado profundo de tipo cultural, ideológico o simplemente humano de un gran número de obras de arte, planteando problemas que desbordaban claramente el punto de vista meramente fisionomista con que la Escuela de Viena había justificado la continuidad de los estilos. De hecho Gombrich siguió trabajando este tipo de problemas junto con Otto Kurz, recogiendo un gran número de materiales que ambos publicaron separadamente en 1970. También de esta época es el primer artículo que publicó dedicado al simbolismo neoplatónico presente en la mitología de Boticelli, separándose en muchos aspectos de las propuestas habituales en los seguidores de Warburg. Sin embargo Gombrich desde un principio nos advierte que su *Historia del arte* se relaciona más con las propuestas de la Escuela de Viena, sin que en su redacción tuviera demasiado en cuenta las polémicas habidas entre los seguidores de War-

⁸⁰ Cf. Davies, S., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University, Oxford, 2003.

burg, aunque es evidente que sus propuestas no pasaron inadvertidas⁸¹.

En cualquier caso la mayoría de los investigadores del Instituto Warburg antes mencionados, seguían aceptando un presupuesto básico de la Escuela de Viena, que a la larga tuvo una influencia decisiva en su modo de concebir la antropología y la propia historia cultural. En su opinión, el estilo artístico debe ser considerado como una expresión fidedigna del espíritu peculiar de cada época, aunque ahora se acepte una pequeña matización de Warburg. Para estos seguidores de Warburg, si se acepta la vida futura (*nachleben*) del arte clásico naturalista y la posible reaparición de los respectivos valores paganos, al modo postulado por Warburg, también se debe tomar el arte clásico como la plena expresión de espíritu de al menos dos épocas: la Antigüedad y el Renacimiento⁸². Sin embargo este modo de caracterizar el arte clásico dejaba abierto el problema de qué había ocurrido con el resto de los estilos artísticos, desde los más primitivos hasta los más contemporáneos, especialmente si se les seguía asignando la función de expresar el espíritu de una época, aunque no lo hicieran con la magnificencia del estilo clásico⁸³.

Para Saxl, el modelo de Warburg se debería poder aplicar a otras visiones del mundo del cristianismo, incluyendo ahora también el luteranismo y el erasmismo, en la medida que hicieron posible la reaparición posterior del arte clásico, aunque en estos casos se acabara planteando un conflicto entre el paganismo subyacente al arte clásico y los valores cristianos subyacentes al espíritu de sus respectivas épocas. Saxl no pudo superar la excesiva rigidez expresiva que Warburg introduce en el estilo clásico, cuando le hace depender de un estilo o forma de vida muy precisa, de carácter en si mismo pagano⁸⁴.

⁸¹ Cf. Ginzburg, C., *Miti, ..., Ibidem*, p. 29-106.

⁸² Cf. Budd, M., *The Aesthetic Appretiation of Nature*, Clarendon, Oxford University, 2002.

⁸³ Cf. Marion, J-L., *The Idol and Distance. Five Studies*, Fordham University, New York, 2001.

⁸⁴ Cf. Auffarth, C., Bernard, J., Mohr, H., *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart, Alltag, Medien*. Bad 3: Paganismus – Zombie, J. B. Metzler, Stuttgart, 2000.

Por su parte Panofsky puso de manifiesto cómo el paganismo puede sobrevivir tras el aparente cambio de uso del arte clásico por parte del cristianismo, en la medida que se mantiene el sentido final del seguimiento de un estilo aparentemente ambiguo, pero que a pesar de todo logra conservar su peculiar identidad pagana y naturalista a través de esos cambios. De algún modo Panofsky siguió justificando las propuestas iniciales de Warburg, reconociendo la mayor versatilidad del arte clásico a fin de expresar concepciones del mundo muy distintas, ya sean paganas o no, aunque siempre mantengan una profunda dependencia respecto al modo griego de concebir las relaciones entre el arte y la naturaleza⁸⁵.

Finalmente Wind tampoco logró demostrar la unidad de sentido tan estricta que Panofsky sigue postulando entre el nivel fisonómico o estilístico y el simplemente iconográfico, o incluso el iconológico, aunque se trate de justificar esta dependencia mediante la aportación de una documentación literaria exhaustiva. Wind no cuestionó este presupuesto básico de la teoría de los estilos artísticos de Panofsky, pensando que este posible defecto era subsanable mediante un uso más autocrítico de su propio método⁸⁶.

Gombrich rechazó la dependencia de la teoría de los estilos artísticos con el espíritu de una época, incluso en el caso del arte clásico, como seguía ocurriendo en la mayoría de los investigadores del Instituto Warburg, procedentes en su totalidad de la Escuela de Viena, incluidos Panofsky y Wind. En su opinión, los estilos artísticos no deben ser concebidos como la expresión del espíritu de una época, o de una cultura, (ya se trate del arte cristiano o pagano) ya que su ejecutor tampoco es un superartista de naturaleza colectiva, como al parecer seguían afirmado estos representantes de la Escuela de Viena. Gombrich sostiene que las obras de arte deben ser consideradas como el resultado de una serie de decisiones geniales del artista individual, al modo postulado por War-

⁸⁵ Cf. Levin, S. B., *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry Revisited. Plato and the Greek Literary Tradition*, Oxford University, Oxford, 2001, p. 212.

⁸⁶ Cf. Aulagnier, P., *The Violence of Interpretation. From Pictogram to Statement*, Brunner-Routledge, Hove, 2002.

burg, sin que ahora ya tenga sentido seguir manteniendo una dependencia respecto al paganismo del mundo clásico, o a su posible vida futura en el Renacimiento cuando el artista hace con frecuencia un rechazo explícito de esta posibilidad, como al parecer fue el caso de Miguel Ángel⁸⁷.

En estos casos la vida futura (*nachleben*) o la posible reaparición del arte clásico sólo se debe remitir al peculiar formato fisonomista que adoptó el arte griego y renacentista, sin hacerlas depender ya de unos concretos significados iconográficos o iconológicos, ya sean de tipo pagano o cristiano. En estos casos el hipotético interlocutor del arte clásico debe saber apreciar la pluralidad de sentidos interpretativos a los que puede dar lugar la dimensión fisonomista de una obra de arte, sin que el mero hecho de seguir un estilo u otro suponga la imposición de un tipo de condicionamientos culturales u otros⁸⁸. Para Gombrich los estilos artísticos tienen un carácter iconológico radicalmente ambiguo, en la medida que pueden surgir divergencias y contradicciones entre el posible significado otorgado a estos diversos niveles de configuración. Pero esto no se tiene que ver como un empobrecimiento o el inicio de una decadencia, sino que más bien multiplica las posibilidades expresivas de un proceso de creatividad artística⁸⁹.

Según Gombrich, la forma patética de Warburg y la proyectiva lineal de Panofsky, al igual que el dibujo en escorzo, son distintos artificios ilusionistas emblemáticos del arte clásico, pero en ningún caso están ligados a un determinado sentimiento religioso, o a la peculiar idiosincrasia de un artista, ya sea de inspiración pagana, neoplatónica, o cristiana, por muy determinante que haya sido esta influencia⁹⁰. Según Gombrich ocurre más bien lo contrario: un estilo artístico

⁸⁷ Cf. Franz, M., Von Gorgias bis Lukrez, *Antike Ästhetik und Poetik als vergleichenden Zeichentheorie*, Akademie, Berlin, 1999.

⁸⁸ Cf. Forster, K. W., "Introduction", Warburg, A., *The Renewal of Pagan Antiquity. Contribution of Cultural History of the European Renaissance*, Getty Research, Los Angeles, 1999.

⁸⁹ Cf. Jost, C., *Die Logik des Parasitären. Literarische Texte, Medizinische Diskurse, Schrifttheorien*, Metzler, Stuttgart, 2000.

⁹⁰ Cf. Clark, T., *The Theory of Inspiration*, Manchester University, Manchester, 2000.

nunca puede pretender agotar sus posibilidades expresivas mediante el recurso a un determinado contexto iconológico, o incluso a un referente literario exacto, ya sea de tipo mítico, cristiano o neoplatónico. En su opinión, este mismo referente ofrece múltiples posibilidades expresivas si el artista sabe jugar con las posibles ambigüedades de ese mismo texto, como de hecho sucedió en las interpretaciones de *Apolo y Marsia* de Miguel Ángel antes citado, o con la *Flagelación de Cristo* en el caso de Pedro de la Francesca⁹¹.

4. Hacia una *Historia del arte* (1950) hiperestilizada e ilusionista.

En 1950, en la *Historia del arte*, Gombrich propuso una reconstrucción de las continuidades existentes entre los diversos estilos artísticos, tratando de resolver un problema común a los seguidores de Warburg, a los de la Escuela de Viena. Él mismo nos cuenta cómo escribió el manuscrito de un tirón, en una situación económica y vital muy difícil, sin poder consultar casi ninguna de las fuentes de referencia. Se dejó llevar por sus antiguos recuerdos de la época de estudios en Viena, especialmente por la lectura de la obra de Max Dvorák, *Historia del arte como historia del Espíritu*⁹². Desde un primer momento se sintió atrapado por el modo como Dvorák abordó el enigma del estilo, aunque eso no le impidió mantener discrepancias cada vez más profundas. En cualquier caso Gombrich fue el primer sorprendido de la buena acogida que tuvo su *Historia del arte* desde un principio, sin que hasta hoy su interés haya decrecido. Fue una edición realizada con muy pocos medios, con las pocas ilustraciones que su mujer había logrado sacar de Viena, elaborando una brillante reconstrucción que aún hoy sigue teniendo interés⁹³.

⁹¹ Cf. Ginzburg, C., *The Enigma of Piero. Piero de la Francesca*, Verso, London, 2000.

⁹² Cf. Dvorák, M., *Kunstgeschichte und Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München, 1924.

⁹³ Cf. Gombrich, E. H., "An Autobiographical sketch", *Topics*, p. 14-17, recogida en G E, p. 21-35, Sitt, M., *Kunsthistoriker in eigener Sache*, Berlin, 1990.

El contexto de la *Historia de Arte* es la polémica de los estilos que él mismo había vivido en Viena, sin embargo el nuevo contexto cultural del Instituto Warburg en Londres era muy distinto. Aunque había renacido el interés por la recuperación del pasado inmediato, con gran facilidad se podía tener una visión excesivamente superficial de los problemas que rodeaban al enigma del estilo. De hecho la publicación de la *Historia del arte* vino precedida de la aparición, en 1949, de una reseña muy crítica devastadora del libro de Charles Morris, *Signos, lenguaje y Conducta*⁹⁴, que rechazaba una posible equivalencia entre las pinturas, las sentencias y la noción de signo icónico⁹⁵. Según Gombrich, no se puede hacer girar toda la reconstrucción de la historia de la cultura (incluida ahora también la historia del arte) sobre una equivalencia semiótica de este tipo, al modo propuesto por Goodman en 1973, cuando ese paralelismo descansa en un malentendido⁹⁶: la dependencia de todo significado artístico de un ente colectivo de tipo hegeliano, como ahora sucede con los juegos del lenguaje, que subordina la creatividad artística al seguimiento de unas normas semióticas dadas de antemano, cuando más bien es el artista el que crea el lenguaje desde el que debe ser interpretada su obra⁹⁷. Es más, de aceptarse esta pseudoequivalencia no habría diferencias entre el aprendizaje del arte y el de cualquier sistema de codificación lingüística meramente mecánica. Por eso Gombrich afirma:

La historia del “ver” se reduciría a la historia del proceso de aprendizaje a través del cual el artista enseña a un público cohe-

⁹⁴ Cf. Gombrich, E. H., “Review of Charles Morris, *Sings, Language and Behavior*”, reprinted in Woodfield, R., *Reflection on the History of Art*, Phaidon, 1987, p. 240-9.

⁹⁵ Cf. Wirth, U., *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.

⁹⁶ Cf. Shusterman, R., *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona, 2002.

⁹⁷ Cf. Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, 1976. *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

sionado socialmente a responder de un determinado modo a un cierto tipo de signos mas abreviados⁹⁸.

En su opinión, en estos casos la continuidad de los estilos artísticos se justificaría en virtud de meras transformaciones semióticas del orden de valores existente en la sociedad, volviendo a justificar la evolución de los estilos en virtud del espíritu de una época, o de la idiosincrasia de una cultura (tan al gusto de la estética de los románticos) con propuestas muy audaces que se prestaban a muchos abusos⁹⁹. Sin embargo esto no ocurriría si el descubrimiento de la dimensión pragmática del lenguaje se utilizara para resaltar la influencia de los factores decisionistas de tipo personal, como ya había hecho notar Warburg, sin quedarse por ello tampoco en las propuestas de Nietzsche¹⁰⁰.

En efecto, Warburg criticó a Nietzsche un gran número de limitaciones explicativas, aunque tampoco sacó las consecuencias oportunas. Según Gombrich, Warburg se fijó exclusivamente en los valores expresivos éticos paganos de aquellas obras de arte, que fueron conceptualizadas previamente como clásicas, sin advertir que el arte clásico está abierto a la posible expresión de otro tipo de orden de valores más sofisticados. Su propuesta tuvo el mérito de justificar la posible vida futura del arte clásico y la reaparición de determinadas formas de creatividad artísticas aparentemente extinguidas, en virtud de múltiples factores de tipo psicológico y decisionista, sin otorgar una prioridad absoluta a ninguno de ellos. Sin embargo Warburg, como antes Nietzsche, tampoco otorgó la importancia debida a la posible supervivencia del clasicismo en otros estilos y técnicas artísticas de inspiración no pagana, incluidos los medievales o los renacentistas de inspiración cristiana, cuando es evidente que también existe una continuidad y una pervivencia del arte clásico en este ámbito. Gombrich hace notar el reduccionismo de la pro-

⁹⁸ Cf. Woodfield, R., *Reflection on the History of Art*, Phaidon, 1987, p. 248.

⁹⁹ Cf. Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

¹⁰⁰ Cf. Stegmaier, W. (Hrsg.), *Zeichen-Kunst. Zeichen und Interpretation*, V, Suhrkamp, Frankfurt, 1999.

puesta de Warburg, cuando él mismo fue el primero en criticar la visión parcial de Nietzsche respecto del carácter dionisiaco del clasicismo, ya que también es posible un clasicismo de tipo apolíneo o simplemente cristiano, como de hecho ocurrió en el propio Renacimiento. En este sentido Warburg y algunos de sus seguidores se quedaron demasiado cortos en su crítica a las limitaciones explicativas de la teoría del arte de Nietzsche. No se atrevieron a cuestionar la ligazón que entonces se estableció entre el clasicismo y el paganismo del mundo antiguo, al menos según Gombrich¹⁰¹.

En la *Historia del arte*, Gombrich trató de justificar el papel central desempeñado por el arte clásico en la evolución de los estilos, liberándolo de cualquier tipo de connotación ideológica o iconográfica, que condicione su uso posterior. En su opinión, tan importante es detectar los procesos psicológicos y decisionistas que justifican la vida futura y la reaparición de los valores expresivos del arte clásico, como poner de manifiesto que ya no están ligados a un significado ideológico e iconográfico determinado. Sólo así será posible reconstruir la continuidad existente a lo largo de la historia entre los distintos estilos y técnicas ilusionistas utilizadas por los artistas, o impulsadas por los mecenas, sin por ello establecer un paralelismo total entre los diversos significados ideológicos e iconográficos, que a su vez se han dado a este tipo de propuestas meramente fisonomistas. En ningún caso este tipo de valoraciones de carácter fisonomista o estilístico, debe suponer una minusvaloración de su dimensión iconográfica o iconológica. En su lugar se trata más bien de reconocer cómo el ideal clásico de la *humanitas* da razón de la singularidad de un proceso de creatividad artística, en la medida que le asigna una profunda unidad de sentido entre estas tres dimensiones de cualquier proceso de creatividad artística, sin circunscribir ya el clasicismo al ámbito de la Antigüedad pagana o a la visión profana del mundo del Renacimiento florentino¹⁰².

¹⁰¹ Cf. Fricke, H., *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, C. H. Beck, München, 2000.

¹⁰² Cf. Theunissen, M., *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, C. H. Beck, München, 2000.

Para justificar la autonomía de cada una de estas tres dimensiones de cualquier proceso de creatividad artística Gombrich retrotrae la articulación anteriormente propuesta por Panofsky a un momento previo y más decisivo. En su opinión, la visión icononológica, iconográfica y fisonómica de un proceso de creatividad artística, se remite a tres niveles previos, que ahora permiten justificar los procesos de hiperestilización y de creciente ilusionismo que tienen lugar en la historia del arte. Por un lado, el esbozo o esquema repetitivo al que cada estilo artístico recurre con finalidades funcionales muy distintas. Por otro lado, la ilusión representativa que a su vez puede provocar un proceso de creatividad artística, sin necesidad de establecer una relación mimética con el objeto representado. Finalmente, la actitud mental o simplemente artística, que permite remitir las dos dimensiones anteriores al mundo entorno en el que ambas se insertan¹⁰³.

De este modo Gombrich puso de manifiesto la autonomía que la dimensión fisonómica de la creatividad artística mantiene respecto de la dimensión iconográfica e iconológica, sin que el uso de unos determinados esbozos tenga asignadas necesariamente unas ilusiones representativas fijas. En su opinión, la articulación interna de todo este proceso depende de la creatividad y de la genialidad del artista. Hizo notar así la importancia de los factores decisionistas en los procesos de aparición que garantizan la posible vida futura (*nachleben*) del clasicismo (al modo señalado por Warburg) pero con una diferencia: Gombrich otorga una mayor autonomía al artista para autorregular el carácter ilusionista de la dimensión fisonomista de su respectivo proceso de creatividad artística. La *Historia del arte* de Gombrich introdujo así un paso previo que le permitió localizar el fundamento apropiado de la evolución de los sucesivos estilos artísticos, al modo como fue postulada por la Escuela de Viena, siguiendo también estrictos criterios científicos: según Gombrich, no basta asignar a una fisonomía una determinada iconografía, o una iconología propia de cada época y cultura. Es necesario localizar más

¹⁰³ Cf. Burdorf, D., *Poetik der Form. Eine Begriffs und Problemgeschichte*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2001.

bien los esbozos, o esquemas fisonomistas originarios, que a su vez han dado lugar a los procesos de hiperestilización y de creciente ilusionismo, ya sea siguiendo la forma patética de Warburg, la proyección lineal de Panofsky, o el propio dibujo en escorzo. Sólo así se les podrá dar el correcto sentido iconográfico e iconológico, que en cada caso corresponda, sin confundir la autonomía significativa de cada nivel¹⁰⁴.

Según Gombrich, los diversos estilos artísticos mantienen una radical ambigüedad respecto del posterior uso iconográfico o iconológico que se pueda hacer de su inicial dimensión meramente fisonómica. Sin embargo esta radical ambigüedad no impide que Gombrich dé un paso más respecto a las propuestas de Warburg, o Panofsky. En su opinión, el estilo clásico busca algo más decisivo que el hallazgo de una forma patética, de una proyectiva lineal, o del dibujo en escorzo. En su opinión, el arte clásico busca suscitar en el hipotético espectador una ilusión de naturalismo mimético o de simple verismo estético, a través de una peculiar fisonomía que ni es natural, ni es mimética, al menos respecto del objeto representado¹⁰⁵. El arte clásico se justifica así como el término de un complejo proceso de hiperestilización y de creciente ilusionismo, capaz de asignar al proceso de creatividad artística un sentido de plenitud similar al que se asigna al conocimiento de los objetos naturales, en la medida que el arte nos permite profundizar en el conocimiento de la naturaleza, de igual modo que un mejor conocimiento de la naturaleza redundará en un mejor conocimiento del arte¹⁰⁶.

Para justificar estas conclusiones se presupone en el hipotético espectador la capacidad de apreciar el artificio y la maestría que ha hecho posible la ejecución de un determinado proceso de creatividad artística, exigiéndole a su vez un cierto distanciamiento crítico. En efecto, el reconocimiento de este tipo de procesos impide la consideración de la creati-

¹⁰⁴ Cf. Lepsky, K., *Ernst H. Gombrich, Theorie und Methode*, Wien-Köln, Universität Sieveley, 1985, p. 27-33.

¹⁰⁵ Cf. Titzmann, M. (Hrsg), *Zwischen Goethezeit und Realismus*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

¹⁰⁶ Cf. Lodge, D., *El arte de la ficción*, Península, Barcelona, 1998.

vidad artística como un mero proceso natural, o como un simple proceso de mimesis, o de mera reproducción figurativa del propio objeto representado, ya se trate de una pintura, un edificio o una partitura musical, cuando realmente exigen el ejercicio de facultades intelectuales muy complejas. En cualquier caso se asigna al estilo clásico una radical ambigüedad para expresar valores vitales muy distintos, ya sean paganos, neoplatónicos, cristianos o postcristianos, tanto a un nivel iconográfico como iconológico. Pero a la vez se asigna al arte clásico unos rasgos estéticos muy precisos, en la medida que la forma patética, la proyección lineal, el dibujo en escorzo, o su propio carácter ilusionista, también han sido resultado de un proceso previo de hiperestilización muy complejo. Se garantiza así una posible reaparición del estilo clásico a lo largo de las diversas épocas históricas en la medida que este estilo aspira a una plenitud de sentido, que va más allá de sus realizaciones en el arte griego, romano o renacentista, y de algún modo estos rasgos emblemáticos se hacen presentes en cualquier manifestación artística¹⁰⁷.

La historia del arte de Gombrich persiguió por tanto un triple objetivo:

- 1) Reconocer el papel regulador desempeñado por el arte clásico en la configuración de un nuevo estilo ilusionista. En su opinión las soluciones técnicas del clasicismo nunca han dejado de estar presentes en los procesos de creatividad artística, incluso en las tendencias y movimientos artísticos más anticlásicos, sin que por ello estos movimientos se tengan que asignar a periodos de decadencia o de corrupción de las artes¹⁰⁸.
- 2) Reconstruir los procesos de hiperestilización que la búsqueda de este creciente ilusionismo ha dado lugar a lo largo de la historia de los movimientos artísticos, como de un modo paradigmático ocurrió en la Antigüedad griega y romana, así como en el Renacimiento florentino, aunque en ocasiones también han dado lu-

¹⁰⁷ Cf. Gombrich, E. H., *Art History and Social Sciences*, Phaidon, Oxford, 1975.

¹⁰⁸ Cf. Zupancic, A., *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

gar a la tendencia opuesta: la vuelta a lo primitivo a fin de garantizar la supervivencia de ciertas tendencias compensatorias aún más básicas que dan sentido a la propia creatividad artística¹⁰⁹.

- 3) Resaltar la singularidad de las obras maestras de los diversos estilos y movimientos, ya sean clásicos o no, por ser el lugar paradigmático donde se logra un equilibrio perfecto entre estas dos tendencias a la hiperestilización ilusionista y a la supervivencia de lo primitivo que se han hecho presentes en la creatividad artística a lo largo de la historia de las civilizaciones, siguiendo a su vez formas de autorregulación muy precisas¹¹⁰.

Gombrich separa diversos estilos artísticos dentro de la historia del arte, y les asigna un origen en razón de distintos movimientos o tendencias cíclicas (que de hecho suelen repetirse) sin hacerlos corresponder ya con unas épocas o periodos determinados, a saber:

- 1) El arte conceptual de los primitivos y de los niños, que logra satisfacer un conjunto de tendencias compensatorias aún más básicas mediante una fuerte presencia de elementos meramente simbólicos, con la excepción de cualquier efecto visual o perceptivo de tipo ilusionista, como de hecho también ocurre en el arte de las cavernas o en el egipcio¹¹¹.
- 2) El arte ilusionista clásico descubridor de la llamada forma patética, que incorpora a su vez efectos visuales y perceptivos de tipo ilusionista, aunque ayudado siempre de elementos meramente simbólicos o con-

¹⁰⁹ Cf. Bresciani Califano, M. (ed.), *Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del novecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 2001.

¹¹⁰ Cf. Genette, G., *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, Cornell University, Ithaca, New York, 1997.

¹¹¹ Cf. Kristiansen, K., *Europa antes de la historia. Los fundamentos prehistóricos de la Europa de la edad de bronce y la primera edad de hierro*, Península, Barcelona, 1998, 2001.

ceptuales capaces de satisfacer un conjunto de tendencias compensatorias aún más básicas¹¹².

- 3) La regresión evolutiva del arte clásico hacia formas estilísticas más conceptuales, como ocurrió con el acercamiento del arte imperial romano hacia el arte conceptual egipcio, sin concebirlo por ello como un proceso de degradación o decadencia, al modo de Dvorák¹¹³.
- 4) La regresión evolutiva del arte cristiano románico y gótico hacia el primitivismo de culturas prehistóricas, sin que ello impida la conservación de muchos elementos ilusionistas del arte clásico¹¹⁴.
- 5) La pervivencia o vida futura (*nachleben*) del arte clásico en el Renacimiento florentino, ya se justifique en nombre de una vuelta al paganismo, del neoplatonismo o como un proceso de renovación del propio cristianismo¹¹⁵.
- 6) El manierismo concebido como un mestizaje de diversos estilos capaz de lograr su efectiva revitalización, sin que en ningún caso suponga iniciar un proceso de decadencia o degeneración, como de hecho ocurrió en el propio arte renacentista, en el barroco o en el rococó posterior¹¹⁶.

Además, en la *Historia del arte* Gombrich llevó a cabo una descripción de las principales tendencias o movimientos del arte contemporáneo, aunque lo describiera como un proceso enormemente paradójico, sin que el desarrollo creciente del arte ilusionista haya supuesto una consolidación de los

¹¹² Cf. Kelperi, E., *Die nackte Frau in der Kunst. Von der Antike bis zur Renaissance*, Deutscher Taschenbuch, München, 2000.

¹¹³ Cf. Atherton, C., *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture*, Nothingan Classical Literature Studies, Vol 6, Levante, Bari, 1998

¹¹⁴ Cf. Ramos, A. (ed.), McInerny, R., *Beauty, Art and the Polis*, American Maritain Association, The Catholic University of America, Washington, 2000.

¹¹⁵ Cf. Rebhorn, W. A. (ed.), *Renaissance Debates on Rhetoric*, Cornell University, Ithaca, 2000.

¹¹⁶ Cf. Mout, N. (Hrsg), *Die Kultur des Humanismus. Reden, Briefe, Traktate, Gespräche von Petrarca bis Kepler*, C. H. Beck, München, 1998.

cánones del arte clásico, que en este sentido ha quedado sistemáticamente postergado en la consideración del arte contemporáneo. A este respecto Gombrich señala las siguientes paradojas, que a su vez han generado otros tantos estilos artísticos:

- 1) La paradoja del arte impresionista cuando pretende representar solamente lo que los sentidos captan efectivamente, radicalizando el declarado carácter naturalista del arte clásico, como si de este modo se pudiera evitar el recurso al artificio y la convención, cuando de esta manera se autodestruye su pretendido carácter ilusionista¹¹⁷.
- 2) La paradoja del arte expresionista romántico, cuando pretende hacerse eco de los sentimientos colectivos propios de una época y cultura, aunque para ello tiene que seguir recurriendo a un ilusionismo meramente ficticio y en sí mismo decisionista cuya ejecución exige un fuerte protagonismo del artista individual¹¹⁸.
- 3) La paradoja del arte abstracto y del arte funcionalista, cuando pretende ser una búsqueda del arte por el arte, sin tener que recurrir ya al arte figurativo o al meramente ornamental, aunque para lograr este fin se debe reforzar su propio carácter autorreferencial, sin poder evitar que se vuelva una figuración o un ornamento de sí mismo¹¹⁹.
- 4) La paradoja del arte ilusionista contemporáneo en la fotograffa, el cine o en la realidad virtual, cuando se hace presente de un modo masivo en las más variadas facetas de la realidad social, cargándose de multiplicidad de significados de tipo comercial y divulgativo,

¹¹⁷ Cf. Douzinas, C., Nead, L. (eds.); *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago University, Chicago, 1999.

¹¹⁸ Cf. Galán, I., *El romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte de lo divino*, Endymon, Madrid, 1999.

¹¹⁹ Cf. Zembylas, T., *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, WUV-Wien Universität, Wien, 1997.

que desvirtúan la sinceridad inicial carácter ilusionista que se le pretendía asignar¹²⁰.

- 5) La paradoja del arte de la caricatura, cuya única finalidad es poner de manifiesto una oculta asociación lúdica de semejanzas, con la pretensión de producir una crítica social de tipo ilusionista, como de hecho ocurrió en sus inicios relativamente tardíos durante el Renacimiento, aunque en el mundo contemporáneo la función crítica ha quedado postergada en beneficio de la función meramente lúdica¹²¹.

Para Gombrich todos los estilos pueden ser igualmente artísticos, ya tengan un carácter ilusionista o no. Lo importante y decisivo no es buscar el arte por el arte, o el Arte con mayúscula, cuando en todos los estilos se puede encontrar la perfección exigida a una obra maestra, si logra una armoniosa ejecución de sus diversas dimensiones significativas. De todos modos ha sido una constante histórica establecer un criterio regulador para saber cuándo la creatividad artística debería ser considerada como tal: en efecto, ha sido tradicional exigir a la creatividad artística que incremente las posibilidades ilusionistas del obrar humano, al modo como ocurrió en el arte clásico antiguo y renacentista, aunque lógicamente ahora tampoco se excluye la posibilidad de que el artista se oriente por otros fines, como puede ser la vuelta hacia el primitivismo¹²². En el caso del arte ilusionista se le exige al hipotético espectador iniciar un proceso de aprendizaje encaminado a captar la continuidad existente entre los diversos estilos artísticos, a fin de poder reconocer la profunda unidad de sentido que todo proceso de creatividad artística mantiene con su mundo entorno, incluido ahora también el hombre, su historia y el conjunto de sus instituciones¹²³.

¹²⁰ Cf. Wolf, H. (Hrsg.); *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band I-II, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.

¹²¹ Cf. Pfütze, H., *Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 1999.

¹²² Cf. Daix, P., *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2002.

¹²³ Cf. Rusterholz, P., Moser, R. (Hrsg.), *Form und Funktion des Mythos in archaischen und modernen Gesellschaften*, Haupt, Bern, 1999.

Según Gombrich, a través de estos procesos de creatividad artística se establece una relación de interacción recíproca entre la obra de arte y su hipotético espectador. Por un lado la visión aportada por el mundo entorno permite comprender mejor el mensaje transmitido por un determinado estilo artístico, de igual modo que todo estilo artístico nos puede aportar una visión diferente del mundo entorno, pudiéndose llegar en ambos casos a la misma conclusión: hay una profunda unidad de sentido entre el conocimiento aportado por el mundo entorno y el aportado por los procesos de creatividad artística, en la medida que cada obra de arte procura ser una repetición mejorada de la anterior. De igual modo cada visión del mundo entorno pretende acumular en una sola imagen toda la experiencia anterior. De esta manera una mejor comprensión de la historia del arte nos obliga a integrar de un modo aún más pleno este doble proceso de vida futura del clasicismo y de supervivencia de lo primitivo que se hace presente en todo proceso de creatividad artística. Gombrich logra explicar así el papel regulador desempeñado por el arte clásico ilusionista en la historia del arte, así como la continuidad histórica existente entre los diversos estilos artísticos, dando lugar a una profunda transformación en el modo de concebir los presupuestos metodológicos en los que se fundamenta esta misma reconstrucción histórica¹²⁴.

5. Los debates sobre *La historia del arte*, según *Arte e ilusión* (1959).

La historia del arte de Gombrich tuvo desde un principio una buena acogida por el gran público, aunque fue recibida con cierto recelo en el Instituto Warburg. Se reconocía la brillantez y originalidad de sus propuestas, aunque en aquellos momentos la dirección del Instituto consideraba impropio este tipo de esfuerzos divulgativos. De hecho se le recomendó centrarse más en su trabajo de investigación, como él

¹²⁴ Cf. Berger, K., *A Theory of Art*, Oxford University, New York, 1999.

mismo recuerda en sus notas autobiográficas¹²⁵. Sin embargo Gombrich nunca se desdijo de las tesis principales defendidas entonces, con la única salvedad del *Postscriptum* de 1965 o el actual capítulo veintiocho, "Una historia sin fin". Se le pidió adjuntar un apéndice complementario, a fin de tomar posición ante las innovaciones artísticas posteriores a 1950¹²⁶.

De todos modos es indudable que *La historia del arte* fue escrita con un vigoroso talante intelectual y respondía a un ambicioso proyecto programático, provocando desde un primer momento un interés mucho mayor del esperado en un manual de esta naturaleza. No en vano en su propuesta se entrecruzan cuatro tradiciones de pensamiento muy distintas, como anteriormente también había ocurrido en Huizinga: la tradición de la Escuela de Viena de historia del arte, el Instituto Warburg de historia cultural, así como las posteriores teorías del lenguaje y de la ciencia del primer y del segundo Wittgenstein o de Popper, para justificar así los subsiguientes procesos de explicación causal y comprensión teleológica, siguiendo a su vez criterios analíticos, conjeturales o meramente semióticos, al modo ya explicado¹²⁷. En este sentido las tesis entonces defendidas conllevaban la aceptación tácita de una psicología evolutiva, que fuera capaz de alcanzar una explicación conjetural y una comprensión psicoanalítica de las polaridades internas generadas por estos mismos estilos artísticos, por referencia a una doble teoría del origen del arte primitivo y de su culminación en el arte ilusionista clásico, con la constatación de una situación en sí misma paradójica: la imposibilidad al menos aparente de aplicar este esquema argumental a las nuevas corrientes del arte contemporáneo, dado su creciente alejamiento respecto de los cánones de belleza clásicos, sin que al parecer esta tendencia dé visos de irse a invertir¹²⁸.

¹²⁵ Cf. Gombrich, E. H., "Un apunte autobiográfico", *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid, 1997, p. 11-24, Woodfield, R., G E, p. 21-36.

¹²⁶ Cf. HA, p. 602.

¹²⁷ Cf. Toumela, R., *The Philosophy of Social Science. A Collective Acceptance View*, Cambridge University, Cambridge, 2002.

¹²⁸ Cf. Danto, A. C., *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Paidós, Barcelona, 2003.

Evidentemente estas derivaciones paradójicas de *La historia del arte* le obligaron a iniciar una incesante búsqueda sin término cada vez más innovadora a lo largo de los siguientes treinta años, que se concretó en tres aportaciones principales: *Arte e ilusión* de 1959¹²⁹, *Meditaciones sobre un caballo de juguete* de 1963¹³⁰ y *El sentido del orden* de 1979¹³¹, aunque siempre mantuvo como trasfondo de sus posteriores prolongaciones autocríticas la reconstrucción antes descrita de la historia de los estilos artísticos. De todos modos en, en *Arte e ilusión*, Gombrich respondió a las objeciones formuladas en estos debates, reconociendo el impacto que estas críticas ejercieron en su posterior trayectoria intelectual¹³². En todos estos casos Gombrich abordó con gran sencillez de exposición problemas metodológicos muy complejos, sin dejar de plantear nuevos interrogantes, que a su vez exigieron iniciar nuevas prolongaciones. Por ejemplo, en 1959 se hizo eco de algunas tesis centrales de la psicología ilusionista defendida por Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas* de 1953, o de la antropología cultural genética de Popper en *Conjeturas y refutaciones* de 1963, abordando de una forma explícita y autocrítica algunos problemas entonces no abordados¹³³. En cualquier caso *La historia del arte* de 1950 dejó planteados otros problemas abiertos, que se verán a continuación.

6. La psicología evolutiva de los estilos artísticos.

Un primer debate se originó cuando se cuestionó la naturaleza estrictamente cultural o por el contrario psicológica, de la evolución de los estilos artísticos, como ahora afirma Gom-

¹²⁹ Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Oxford, 1959. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1979.

¹³⁰ Cf. MCI.

¹³¹ Gombrich, E. H., *The Sense of Order*, Oxford, 1979. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, 1980.

¹³² AI, p. 36-37.

¹³³ Cf. Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, UNAM, México, Popper, K. R., *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Paidós, Barcelona, 1963.

brich, revisando a su vez una tesis básica de Warburg y también de la Escuela de Viena. El debate fue iniciado en 1958 por Sedlmayr, seguidor de Riegl, en *Historia del arte como historia del estilo (La quintaesencia de la teoría de Riegl)*¹³⁴. Más tarde lo continuó Panofsky en 1965, junto a Saxl y Bing en *La historia de las imágenes*, o bien en solitario en *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. En estos casos se siguió justificando el decisivo influjo de Riegl en la Escuela de Viena, pero a la vez se pretendió hacerlos compatibles con los planteamientos nietzscheanos de la historia cultural de Warburg, al menos en el caso de Saxl y Panofsky, cosa ya más problemática¹³⁵. A este respecto Gombrich reconstruye este debate en *Arte e ilusión*, distanciándose de la postura de Riegl o Sedlmayr, por considerar que tampoco era compatible con el proyecto Warburg. Por eso afirma:

Una vez expuesto lo que él consideraba la “quitaesencia” de la doctrina de Riegl, Sedlmayr pasaba a enumerar las falsas posiciones intelectuales que se deben abandonar por insostenibles quienes se adhieran a la visión de la historia según Riegl [...]. Resulta que soy un creyente apasionado de todas esas ideas pasadas de moda que en 1927 Sedlmayr pedía a un público fácil de embaucar que descartara a favor de un historicismo a lo Spengler¹³⁶.

En efecto, Sedlmayr fue el primero en rechazar en 1958 las críticas de Gombrich al esencialismo historicista de Riegl, que tanto había influido en la Escuela de Viena, e incluso a él mismo en su juventud. Según Sedlmayr, Riegl reconstruyó la línea de continuidad existente en la evolución de los estilos artísticos, desde el arte primitivo hasta el arte figurativo clásico, en virtud de criterios estrictamente científicos, sin concebirlas como manifestaciones desconectadas del espíritu humano¹³⁷. Además, trató de justificar esta continuidad en

¹³⁴ Cf. Sedlmayrs, H., “Die Quintessenz der Lehren Riegls”, Riegl, A., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien, 1929, p. 15 y XXXI y ss.

¹³⁵ Cf. White, R. (ed.), *Nietzsche*, Ashgate, Hants, 2002.

¹³⁶ AI, p. 32.

¹³⁷ Cf. Tucker, K. H. Jr., *Classical Social Theory. A Contemporary Approach*, Blackwell, Oxford, 2002.

virtud de factores unicausales y deterministas, a los que también se remiten la evolución cultural de otro tipo de entidades colectivas y supraindividuales, ya sea el “espíritu de una época” o la “cultura de un pueblo”. Para Riegl los estilos artísticos son el resultado de la interacción recíproca entre estas entidades colectivas supraindividuales de tipo espiritual o cultural, y otros factores unicausales de tipo material. Según Sedlmayr, la voluntad de arte, o de sacar “sentido” de Riegl permite articular de un modo unicausal la incidencia recíproca de ambos tipos de influencias en la génesis de la obra de arte, sin que el enigma del estilo sea ya una excepción respecto al resto de la historia cultural. Por eso Sedlmayr propugnó una vuelta a los planteamientos historicistas de Winckelmann y Hegel, en continuidad con las propuestas de Riegl¹³⁸.

Según Sedlmayr, *La historia del arte* de Gombrich rechaza este tipo de planteamientos debido a un malentendido aún más básico. En su opinión, Gombrich introduce una separación excesiva entre la historia del arte y la historia cultural, y no es totalmente coherente con las propuestas nietzscheanas de la historia cultural de Warburg¹³⁹. Al menos cuando Warburg utiliza la interacción existente entre estas dos ramas del saber para tratar de corregir con ayuda de una de ellas las lagunas de la otra. Según Sedlmayr, Riegl y la Escuela de Viena aportaron un procedimiento adecuado para lograr este fin. Reconocieron la influencia decisiva que el “espíritu de la época” o la “cultura de los pueblos” ejerce en la evolución de los estilos, al modo defendido por Winckelman, Hegel y la tradición posterior, aunque tampoco negaron la importancia decisiva de otros factores materiales y fisiológicos aún más básicos, que están en la génesis tanto de la voluntad de arte, o de sacar “sentido” de la creatividad artística, como de la pro-

¹³⁸ Cf. Storin, M., *Ästhetik im Umbruch. Zur Funktion der “Rede über Kunst” um 1900 am Beispiel der Debatte um Schmutz und Schund*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

¹³⁹ Cf. Safranski, R., *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001.

pia evolución del “espíritu de una época” o de la “cultura de un pueblo”¹⁴⁰.

Evidentemente las críticas de Sedlmayr generaron un revisionismo crítico por parte de Saxl y Panofsky, ya sea respecto al proyecto Warburg como respecto a las propuestas de Gombrich. En efecto, según Warburg, la postulada vida futura (*nachleben*) de la forma patética (*Pathosformel*), tanto en su expresión dionisiaca como apolínea, debe ir asociada a la recuperación del politeísmo pagano de la cultura griega¹⁴¹.

A este respecto *La historia del arte* de Gombrich dio un paso más: denunciar la interpretación culturalista en la que seguían anclados la mayoría de los seguidores de Warburg, que también lo eran de la escuela de Viena, como ocurría en Saxl y Panofsky. Por eso Gombrich propone la recuperación de una auténtica psicología de los estilos artísticos, que saque las consecuencias oportunas de una separación aún más estricta entre estos tres niveles de significación, a fin de poder justificar la autonomía regulativa de la peculiar fisonomía de cada estilo, con independencia del posterior uso iconográfico o iconológico que se le pueda dar. Por eso en *Arte e ilusión* se afirma:

Tanto los escritos del propio Riegl como los de sus seguidores e interpretes, como Worringer, Dvorák y Sedlmayr, [...] al echar por la borda la idea de la habilidad técnica, no sólo han renunciado a una evidencia de importancia capital, sino que han hecho imposible el logro de su ambición, una válida psicología del cambio estilístico¹⁴².

En cualquier caso Gombrich defendió en *Arte e ilusión* la necesidad de justificar una psicología del arte figurativo capaz de contrarrestar los excesos del culturalismo historicista, común a Riegl y la Escuela de Viena, incluidos ahora también Winckelmann y Hegel o el propio Nietzsche, dando un

¹⁴⁰ Cf. Buchli, V. (ed.), *The Material Culture Reader*, Berg, Oxford 2002. Fox, R. G., King, B. J. (eds.), *Anthropology Beyond Culture*, Berg, Oxford, 2002.

¹⁴¹ Cf. Ginzburg, C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, p. 66-69.

¹⁴² Al, p. 32. Shelley, P. B., *Crítica filosófica y literaria*, Akal, Madrid, 2002.

paso más que el propio Warburg posiblemente no llegó a dar: otorgar el protagonismo de la historia del arte al talento y a la maestría artística, sin confundirla con el valor iconográfico e iconológico que, según Warburg, se debe asignar a la historia cultural¹⁴³. Según Gombrich, la evolución de los estilos más bien se debe concebir como un logro de la creatividad genial del talento individual de cada artista en particular, siempre sujeto a los diversos condicionantes históricos de cada época, pero al que ahora se asigna el papel de protagonista regulador de su peculiar estilo fisionomista. Por eso ahora se afirma:

El estilo, como el medio, crea su “colocación mental” por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. [...] El arte presupone maestría, y cuanto mayor sea el artista, con tanta más instintiva seguridad evitará una tarea en la que su maestría no le serviría [...] Pero los fracasos sugieren que a veces somos algo temerarios al presuponer que la habilidad para retratar el mundo visible se desarrolló, por así decir, en un avance frontal uniforme. Sabemos que en el arte ha habido especialistas. [...] ¿No es acaso selectivo todo naturalismo en el arte del pasado?¹⁴⁴.

Gombrich justifica la crítica de los planteamientos historicistas en nombre del método de falsación de Popper, a pesar de sus insuficiencias al respecto. Incluso la capacidad de decisión o la “voluntad de forma” de Riegl, ahora se interpreta como un factor junto a otros muchos para la resolución de estas situaciones de incertidumbre, rechazando el carácter unicausal que Riegl le dio. Por eso en *Arte e ilusión* se afirma:

Al igual que K. R. Popper, cuyas palabras en *The poverty of historicism* no sabría yo mejorar: “no tengo la menor simpatía por semejantes “espíritus”, ni por su prototipo idealista ni por sus encarnaciones dialécticas y materialistas”[...] (Ni tampoco) pongo en duda que los cambios de clima intelectual y los de la

¹⁴³ Cf. Strohschneider-Kohrs, I., *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen 2002.

¹⁴⁴ AI, p. 86-88. Sicari, C., *La moda. Il filosofo e lo stilista*, Gangemi, Roma, 1996.

moda y del gusto son muchas veces sintomáticos de un cambio social, y que una investigación de tales conexiones puede merecer la pena. [...] Tales cambios en el estilo y en el prestigio de los estilos podrían describirse (aunque sin duda no exhaustivamente) en términos de “voluntad de forma” (Riegl); nadie pone en duda que fueron sintomáticos de toda una constelación de actitudes. Pero lo que aquí importa desde el punto de vista metodológico es que un acto de elección sólo tiene interés sintomático, y sólo expresa algo a condición de que podamos reconstruir la situación en la que se eligió ¹⁴⁵.

7. La explicación conjetural de los artificios figurativos clásicos.

Un segundo debate se planteó sobre el carácter gestáltico o simplemente conjetural de los artificios figurativos del estilo clásico, según *La historia del arte* de 1950. El debate fue iniciado por Arnheim en *Arte y percepción visual*¹⁴⁶ de 1954, por Ivins en *Impresión y comunicación visual*¹⁴⁷ de 1953, y por Ehrenzweig en el *Psicoanálisis de la visión y audición artística*¹⁴⁸ de 1953. En efecto, en los tres casos se cuestionó el tipo de psicología capaz de llevar a cabo una regulación de los estilos artísticos, sin compartir la naturaleza conjetural de este tipo de procesos. En concreto se criticó a Gombrich por el olvido sistemático del papel específico desempeñado por las leyes de la Gestalt, especialmente la ley de figura y fondo, en la configuración fisonomista del estilo clásico¹⁴⁹. Según estos autores las leyes de la Gestalt son un requisito esencial en cualquier regulación de las distintas fisonomías estilísti-

¹⁴⁵ AI, p. 32-33. Rodríguez Marín, C. (ed.), *Psicología social. Cómo influimos en el pensamiento y en la conducta de los demás*, Pirámide, Madrid, 2003.

¹⁴⁶ Cf. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley (California), 1954. Cf. AI, p. 36.

¹⁴⁷ Cf. Ivins, W. M. Jr.; *Prints and Visual Communication*, Routledge and Regan Paul, Cambridge (MA), 1953.

¹⁴⁸ Cf. Ehrenzweig, A., *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953, *Psicoanálisis de la percepción estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

¹⁴⁹ Cf. Vilar, G., *El desorden estético. Ensayos*, Idea Books, Barcelona, 2002.

cas, sin depender ya exclusivamente del talento artístico como pretende Gombrich. Por su parte Gombrich reconstruyó este debate en 1959, en *Arte e ilusión*, aunque reconozca que ya en ese momento estaba un poco distante de aquella problemática. Por eso afirma:

Los tres libros que acabo de mencionar demuestran lo que todos sabemos. Que ciertos problemas “están en el aire” y claman por su resolución. Como yo estaba ya metido en mi trabajo cuando los libros aparecieron, no puedo asegurar que mi juicio sobre ellos esté exento de prevención¹⁵⁰.

El debate lo inició Arnheim cuando rechazó la crítica de Gombrich al esencialismo historicista de Riegl, en nombre de la psicología de la Gestalt o de la forma, similar a la de su maestro Köhler. En efecto, según Gombrich, los seguidores de la Escuela de Viena, especialmente Riegl, propusieron una noción estructural de estilo artístico en sí misma esencialista, aunque Arnheim opina que Gombrich también incurre en este mismo defecto: recurre a criterios taxonómicos igualmente esencialistas y meramente formales viendo en los demás el defecto que no ve en el ojo propio¹⁵¹. En efecto, la noción de *Pathosformel* o forma patética, ya sea en el caso de Warburg o en el de Gombrich, permite delimitar el estilo clásico respecto del no clásico, del primitivismo o incluso del propio manierismo, recurriendo así a un criterio igualmente esencialista. Además, Arnheim hizo notar una ambigüedad existente en Gombrich a este respecto: por un lado, rechaza la identificación de la fisonomía de cualquier estilo con el espíritu de una época o con la cultura de un pueblo, aunque a la vez, al igual que Warburg, sigue concibiendo la forma patética como el signo emblemático del clasicismo, tanto en la Antigüedad griega y romana como en el Renacimiento florentino del siglo XV¹⁵².

¹⁵⁰ AI, p. 37.

¹⁵¹ Cf. Lehmkuhl, U. (Hrsg.), *Strukturbildung und Lebensstil*, Ernst Reinhardt, München, 2002.

¹⁵² Cf. Ginzburg, C., *Miti*,..., p. 72-75.

Según Arnheim, el origen de estas discrepancias está en que Gombrich habitualmente hace un uso heterodoxo de la psicología de la Gestalt o de la forma, confundiendo los criterios de la percepción ordinaria con los de la artística. De este modo se desvirtúa el papel central otorgado por esta escuela psicológica a este tipo de estructuras perceptivas en la vida ordinaria. Se las concibe como el logro de un mero artificio ilusionista descubierto por el propio talento artístico cuando para la psicología de la Gestalt estas leyes perceptivas son un principio común, esencialmente compartido por todo el género humano, sin depender ya en ningún caso de los descubrimientos de un artista genial. En concreto, Gombrich deja de concebir estas estructuras perceptivas como una condición de posibilidad del peculiar modo de percibir y expresar el mundo de valores en el que el hombre se inserta, sin asignarles tampoco el papel mediador universal que anteriormente desempeñaban en la psicología de la Gestalt o de la forma¹⁵³.

Pero Gombrich rechaza que se les otorgue un carácter unicausal a estas leyes de la psicología de la forma, como al menos ocurre en Arnheim, cuando se trata de un factor más entre otros muchos de la configuración fisonomista de un estilo artístico al que se le debe asignar un valor meramente conjetural. Por ello Gombrich también rechaza el uso historicista que, en su opinión, Riegl y ahora también Arnheim, hicieron de la psicología de la Gestalt para defender un evolucionismo cultural de tipo determinista, que ya había sido criticado por Popper en *La miseria del historicismo*¹⁵⁴. En afecto, Arnheim sigue pretendiendo que las leyes de la Gestalt determinen de un modo unicausal la peculiar configuración fisonomista de cada estilo artístico, así como el ulterior significado iconográfico e iconológico otorgado a esta misma fisonomía, cuando más bien habría que admitir una interacción recíproca entre estos diversos niveles de significación, reconociendo a su vez la autonomía regulativa de la dimensión fisonomista de cada estilo en su propio ámbito. Según Gombrich, Arnheim sigue

¹⁵³ Cf. Purves, D., Lotto, R. B., *Why We See What We Do. An Empirical Theory of Vision*, Sinauer, Sunderland (MA), 2003.

¹⁵⁴ Cf. Popper, K. R., *The Poverty of Historicism*, Routledge, London, 1945.

defendiendo una noción de estilo artístico de tipo gestáltico en sí misma esencialista, que a su vez es radicalmente incompatible con los subsiguientes procesos de aprendizaje y de corrección de errores, sin tampoco poder explicar la ulterior evolución del propio estilo artístico¹⁵⁵.

Ivins también intervino en la polémica, poniendo un contrapunto muy positivo (según Gombrich) aunque al final también sus propuestas se demostrasen insuficientes. Para Gombrich, Ivins se separó claramente del historicismo de Riegl, admitiendo la posibilidad de llevar a cabo una historia de la representación con independencia de los debates estéticos. Sin embargo Ivins siguió manteniendo una excesiva dependencia unicausal de la evolución de la fisonomía de los estilos respecto de la historia de la ciencia natural, sin advertir que es un factor más entre otros muchos. Ivins no distinguió la percepción ordinaria de la artística, ni los artificios ilusionistas figurativos respecto de los naturales¹⁵⁶. Justo por ello Ivins considera imperdonables los errores de bulto que se introducen en algunas fisonomías estilísticas, ya sea con fines divulgativos o simplemente pedagógicos, como ocurre por ejemplo con algunos grabados anatómicos de Durero, puesto que la ciencia de su tiempo fácilmente los hubiera podido advertir. Sin embargo Gombrich opina que estos errores fisonomistas son fácilmente disculpables si se analizan desde un punto de vista multicausal, y se tienen en cuenta otros posibles objetivos iconográficos e iconológicos aún a más largo alcance, sin volver a una visión meramente mimética de este tipo de artificios figurativos¹⁵⁷.

Por último, Ehrenzweig recurrió a Freud para justificar una posible aplicación de los hallazgos de la psicología de la Gestalt a la evolución de los estilos artísticos. Según Ehrenzweig, las leyes perceptivas de la figura y el fondo configuran el nivel inconsciente más profundo de la mente humana, que

¹⁵⁵ Cf. Basfeld, M., Kracht, T., *Subject und Wahrnehmung. Beiträge zu einer Anthropologie der Sinneserfahrung*, Schwabe, Basel, 2002.

¹⁵⁶ Cf. Kesper, G. (Hg.), *Sensorische Integration und Lernen. Grundlagen, Diagnostik und Förderung*, Reinhardt, München, 2002.

¹⁵⁷ Cf. Lewis, V., *Development and Disability*, Blackwell, Oxford, 2003.

también se hace presente en toda configuración fisonomista, ya sea artística o científica. A partir de aquí Ehrenzweig diferenció la percepción ordinaria, la científica y la simplemente artística, sin confundir el fundamento psicológico del naturalismo artístico con los criterios objetivistas del naturalismo científico¹⁵⁸. Sin embargo Gombrich opina que Ehrenzweig aplicó a la resolución del enigma del estilo una visión rígida del psicoanálisis y del propio evolucionismo cultural, como si los criterios de la ciencia fueran suficientes para justificar de un modo unicausal la mejor o peor fisonomía de los diferentes estilos. No apreció que tanto la ciencia como el arte o el propio conocimiento ordinario aplican las mismas leyes de la Gestalt, aunque en cada caso se hace de ellas un uso simplemente conjetural, en razón de los distintos fines perseguidos, siendo un factor más entre otros muchos en la peculiar configuración de los diferentes estilos fisonomistas¹⁵⁹.

En todos estos casos Gombrich vuelve a plantear una cuestión metodológica previa: el carácter unicausal atribuido en estos tres casos a las leyes de la Gestalt en la configuración de los diferentes estilos fisonomistas, sin cuestionar su validez intrínseca. Por eso en *Arte e ilusión*, Gombrich afirma con una clara referencia a esta polémica:

Los iniciadores de (la Escuela de la Gestalt) [...] desean minimizar el papel del aprendizaje y de la experiencia en la percepción. [...] Postulan una tendencia innata en nuestro cerebro [...] a la simetría y al equilibrio, y hacen que nuestra percepción esté siempre inclinada, por así decirlo, a favor de la simplicidad geométrica y de la cohesión[...] En apoyo de este hecho, los psicólogos de la Gestalt gustan de demostrar que elegimos la configuración más simple incluso cuando no cabe hablar de que conozcamos la forma por la experiencia. [...] (Sin embargo) es muy fácil hablar de estas materias practicando el puro malentendido. A menudo, nuestra incapacidad de ver la ambigüedad

¹⁵⁸ Cf. Forgas, J. P., Willams, K. D. (eds.), *Social Influence. Direct and Indirect Processes*, The Sydeney Symposium of Social Psychology. Vol. 3, Psychology, Philadelphia, 2001.

¹⁵⁹ Cf. Roberts, D., *Signals and Perception. The Fundamentals of Human Sensation*, Palgrave, The Open University, Hampshire, 2002.

nos protege del conocimiento de que las “formas puras” permiten una infinidad de lecturas especiales [...] A pesar de que el criterio de simplicidad guía ciertamente nuestra lectura en ciertos casos que casualmente son simples, es fácil de demostrar que su aplicación es limitada¹⁶⁰.

Gombrich no rechaza la teoría de la Gestalt, como tampoco había rechazado la historia cultural de Warburg, sino más bien la metodología científica en que se fundamenta. En su opinión, una teoría de la ciencia más sofisticada, como la propuesta por Popper, puede evitar fácilmente este uso unicausal de la psicología de la Gestalt o de la forma, como antes también había sucedido con la historia cultural de Warburg. En su opinión, Popper en 1963 en *Conjeturas y refutaciones* fue quien propuso un método multifactorial, que atribuye un carácter meramente conjetural a la interacción de estas leyes perceptivas con otros muchos factores de distinta índole. No por ello niega una posible revisión crítica de los distintos procesos de explicación causal y de comprensión teleológica de este mismo tipo de procesos. De este modo se pudo asociar la percepción de un sentimiento a la realización de un determinado movimiento, a través de la previa delimitación autorregulada de un ámbito fisionomista específico y la subsiguiente elección de una determinada configuración formal, como ahora sucede con el *trompe l'oeil*, de un modo similar a como antes se postuló con la *forma patética* de Warburg¹⁶¹.

Por eso en *Arte e ilusión* afirma:

Destacando así la eliminación de falsas conjeturas, el proceso de prueba y error en toda adquisición de conocimientos “desde la ameba hasta Einstein”, estoy siguiendo a Popper. Sería tentador encarar desde este ángulo los problemas de la psicología de la Gestalt, ya que Popper insiste en que la presuposición de la regularidad posee un valor biológico supremo. [...] Ahora bien, al buscar regularidades, un marco o *schema* en el que podamos

¹⁶⁰ AI, p. 230-232.

¹⁶¹ Cf. Low, S. M., Lawrence-Zúñiga, D., *The Anthropology of Space and Place*, Blackwell, Oxford, 2003.

provisionalmente confiar (aunque probablemente tengamos que irlo modificando siempre), la única estrategia posible es partir de premisas simples. Popper ha mostrado que, paradójicamente, eso no se debe a que una premisa simple tiene más probabilidad de ser cierta, sino que es más fácil refutarla y modificarla. [...] Pero dando por admitido el papel de nuestras expectativas y anticipaciones en la percepción, que ha llevado incluso a psicólogos a hablar de la unidad de movimiento y percepción, ¿no milita esta idea contra toda comparación entre la lectura de pinturas y la visión del mundo en situaciones reales? En cierto sentido, sí. [...] A lo largo del tiempo los artistas han logrado de hecho simular, uno tras otro, los indicios en que confiamos principalmente en la visión estacionaria de un solo ojo, y el resultado es ese dominio de la ilusión del "*trompe l'oeil*", en la que la pintura se adelantó en varias generaciones a los medios mecánicos de la fotografía¹⁶².

8. El alcance psicoanalítico de la comprensión artística.

La historia del arte también provocó un tercer debate acerca del parasitismo semiótico o el alcance psicoanalítico de los procesos de comprensión artística, según se asigne a la mente del artista un protagonismo meramente inconsciente o una voluntad deliberada de dar sentido en este mismo tipo de procesos. El debate fue iniciado por Kris en 1952 con la publicación de *Exploraciones psicoanalíticas en el arte*¹⁶³, una recopilación de cincuenta y nueve artículos ya publicados, que fue a su vez contestada en 1953 por Ehrenzweig en la obra ya citada, *Psicoanálisis de la visión y audición artística*¹⁶⁴. Sin embargo el debate terminaría encontrando un contrincante más radicalizado en 1968, cuando Nelson Goodman publica *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los*

¹⁶² AI, p. 239-241.

¹⁶³ Cf. Kris, E., *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities, New York, 1952.

¹⁶⁴ Cf. Ehrenzweig, A., *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953, *Psicoanálisis de la percepción estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

símbolos¹⁶⁵, tratando de recuperar con este fin las propuestas semióticas del primer y del último Wittgenstein. En 1959 las preferencias de Gombrich estaban claramente en Kris, cuando afirmó:

Pero creo que las posibilidades de obtener un resultado de la discusión de las cuestiones vitales (en el marco del psicoanálisis) son mayores cuando antes se ha desbrozado un poco el terreno. Me confirma en esta convicción un pasaje de las *Psychoanalytic explorations in art*, de mi difunto amigo y mentor Ernst Kris, con quien tan a menudo comenté estos temas y que no vivió para leer la versión final del presente libro¹⁶⁶.

Ehrenzweig fue el opositor inicial de Kris y Gombrich en este debate, pero al final sería Goodman su principal contrincente. Ehrenzweig exigió una referencia de cualquier comprensión psicoanalítica del arte a unas leyes de la Gestalt de aplicación aún más inconsciente, de igual modo que Goodman exigió la referencia a un programa semiótico de naturaleza estrictamente lógica, pero con un mismo resultado: ambos conciben la creatividad artística como una actividad psicoanalíticamente parasitaria respecto de estratos más profundos de la mente humana, ya sean de naturaleza gestáltica o semiótica, y no otorgan al artista individual una plena capacidad de dar sentido a su propia creatividad artística¹⁶⁷. Por eso Goodman postuló una teoría de los símbolos naturalizada y en sí misma antimetafísica, que sólo concede un significado iconográfico e iconológico a un determinado estilo fisonomista si se justifica un parasitismo semiótico previo de naturaleza estrictamente lógica, que garantice esta capacidad de dar sentido que ahora se le da. Según Goodman, la justificación de un programa semiótico de este tipo permitiría otorgar una unidad de sentido a una teoría verdaderamente naturalizada de las especialidades y manifestaciones artísticas, como

¹⁶⁵ Cf. Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory on Symbols*, The Boggs Merrill, Indianapolis, 1968, *Psicoanálisis de la...*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

¹⁶⁶ AI, p. 39.

¹⁶⁷ Cf. Bayer, U., Gfesser, K., *Kontinuum der Zeichen. Elizabeth Walther-Bense und die Semiotik*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2002.

viene exigido después de la filosofía terapéutica del primer y del último Wittgenstein, cosa que en su opinión no sucede en *La historia del arte* de Gombrich¹⁶⁸.

Según Goodman, la reconstrucción de los estilos artísticos de Gombrich carece de una lógica analítica capaz de determinar las condiciones de sentido comunes a toda especialidad artística. *La historia del arte* de Gombrich pretende elaborar un modelo explicativo de la génesis de todos los estilos y especialidades artísticas, pero es muy casuística y sólo tiene en cuenta la pintura y la escultura, sin poder extrapolar sus conclusiones a otros estilos y especialidades artísticas, como es el caso de la música o de la coreografía, cosa que no sucede con otro tipo de enfoques. Por ejemplo, Laban en 1920 propuso en Viena un sistema de anotaciones para coreografía, que reúne las condiciones de sentido exigibles a un auténtico simbolismo naturalizado de este tipo, sin necesidad de separar artificialmente estos tres niveles de significación, ni pretender elevarse a un nivel expresivo de tipo supralingüístico, como en cambio ahora sigue postulando Gombrich¹⁶⁹.

La postura de Gombrich acerca de la aplicación del psicoanálisis a la génesis del arte se retrotrae a Kris¹⁷⁰. De hecho fue Kris quien introdujo a Gombrich en el uso del método psicoanalítico para alcanzar una auténtica comprensión causal y teleológica de los distintos ámbitos del saber (incluida la propia historia del arte) sin fomentar un parasitismo de distinto tipo, como el que se hizo presente en Ehrenzweig y Goodman. Este influjo ya se hizo notar en el trabajo conjunto de 1935 sobre las caricaturas, inspirándose a su vez en "El chiste y su relación con el inconsciente de Freud"¹⁷¹. En aquella ocasión el psicoanálisis les permitió advertir la necesidad de dotarse de una especial configuración mental, a fin

¹⁶⁸ Cf. Trowell, J., Etchegoyen, A., *The Importance of Fathers. A Psychoanalytic Re-evaluation*, Brunner-Routledge, Hove, 2002.

¹⁶⁹ Cf. Jacobs, H. C., *Divisiones philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2001.

¹⁷⁰ Cf. Gombrich, E. H., "El estudio del arte y el estudio del hombre. Reminiscencias de una colaboración con Ernst Kris (1900-1957)", *T*, p. 215-224.

¹⁷¹ Cf. Kollbrunner, J., *Freud enfermo*, Herder, Barcelona, 2002.

de superar ciertos prejuicios y tabúes, para de este modo lograr una comprensión teleológica adecuada del sentido irónico otorgado por ejemplo a una caricatura, superando el rechazo inaceptable que esta misma especialidad artística hubiera provocado en épocas anteriores. Según Kris, el método psicoanalítico puede aportar un método eficaz para establecer una contraposición entre los niveles conscientes e inconscientes de una comunicación o de una manifestación artística, ya se trate de la interpretación de un sueño, de un chiste, de una broma, de una caricatura o de un cuadro. A partir de aquí se justificó una separación más estricta entre los mensajes explícitos e implícitos allí contenidos, tratando de lograr una justificación racional del posible malestar cultural producido o del subsiguiente efecto liberador logrado por una determinada aplicación de una especialidad o estilo artístico en un determinado contexto cultural¹⁷².

Kris y Gombrich aplicaron el método psicoanalítico para justificar una sistemática contraposición entre el plano explícito e implícito de toda manifestación artística, sin compartir otras muchas propuestas de Freud¹⁷³. Además, Kris abandonó pronto este tipo de investigaciones históricas buscando otras aplicaciones más vitales, aunque dejó a Gombrich un legado imborrable: la posibilidad de utilizar el método psicoanalítico para lograr articular los múltiples factores que confluyen en todo proceso de explicación instrumental y de comprensión teleológica de la creatividad artística, como son los factores sociales, los mecanismos compensatorios de inconsciente o el propio talento individual del artista, con un punto de partida común: en ningún caso estos factores explicativos se deben concebir de un modo determinante y unicausal, ni deben parasitismo semiótico respecto a los subsiguientes procesos de comprensión recíproca, ya que en ambos casos se anularía el protagonismo regulativo de la maestría artística sobre este tipo de procesos¹⁷⁴.

¹⁷² Cf. Shusterman, R., *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona, 2002.

¹⁷³ Cf. Jones, E., *Vida y obra de Sigmund Freud*, Anagrama, Barcelona, 2003.

¹⁷⁴ Cf. Givón, T., *Bio-linguistic. The Santa Barbara Lectures*, John Benjamin, Amsterdam, 2002.

Por eso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* Gombrich afirma:

Para nosotros los historiadores, esa comprensión psicoanalítica es muy valiosa, porque sin ella serían inexplicables tan rápidos desarrollos como los que he descrito. Aquí, como tantas veces, un análisis psicológico más profundo de lo realmente ocurrido ha destruido generalizaciones más fáciles. El desarrollo del estilo, de los modos de representación, se trata con excesiva frecuencia como resultado de un crecimiento orgánico, de una evolución real. [...] El arte crecía como un ser humano; había un desarrollo orgánico desde los comienzos pueriles hasta la maestría. [...] Ahora quizás vemos por qué este plausible modo de ver es tan superficial. [...] Podemos intuir que un aumento de tal participación activa, en la actividad proyectiva, irá acompañado por un aflojamiento de tabúes convencionales. [...] Esta observación del carácter compensatorio de la satisfacción estética también me lo sugirió la obra sobre la historia de la caricatura que tuve el privilegio de emprender con Ernst Kris. Pues ése, en núcleo, es realmente el resultado al que llegamos por caminos más desviados: la caricatura retratista apareció tan tarde en la historia por el componente agresivo que hay bajo la distorsión de una fisonomía [...] Estos ejemplos sugieren que hay un necesario equilibrio entre lo que podrían llamar actividad estética y placer regresivo. Si fuera así, ello tendría importantes consecuencias para la interpretación de los cambios estilísticos. Pues, si esta teoría es cierta, la ausencia de tal equilibrio produciría incomodidad estética¹⁷⁵.

Según Gombrich, el método psicoanalítico permite localizar las complejas relaciones existentes entre el significado explícito y sobreentendido del lenguaje de cada una de las artes, sin por ello negar la posibilidad de expresar un valor simbólico extralingüístico, ya sea de tipo mítico, escolástico, neoplatónico o simplemente humanista, siempre que se cumpla con una condición de sentido previa¹⁷⁶: otorgar a cada

¹⁷⁵ MCJ, p. 53-55.

¹⁷⁶ Cf. Givón, T., Malle, B. F., *The Evolution of Language out of Pre-Language*, John Benjamin, Amsterdam, 2002.

artificio ilusionista un fundamento psicoanalítico muy preciso capaz de justificar una efectiva liberación de las energías reprimidas, al modo como ocurre con cada una de las diversas especialidades artísticas, no sólo la pintura y la escultura, sino con cualquiera de ellas, incluidas ahora también la arquitectura, la música o la coreografía. Se trata de excluir, en cualquier caso, un parasitismo semiótico que justificara la creatividad innovadora de cualquiera de estas especialidades artísticas sin necesidad de recurrir al talento artístico, otorgando un protagonismo unicausal a factores simplemente complementarios¹⁷⁷.

Por eso afirma en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*:

Para aquéllos de nosotros que rechazamos la teoría de la resonancia, comprender el lenguaje de las emociones es algo mucho más semejante a cualquier otra comprensión. Presupone un conocimiento del lenguaje y, por tanto, una captación de alternativas abiertas al artista, pero también presupone lo que el romántico llamaría "simpatía natural". Sin conocer las potencialidades del medio usado por el artista y la tradición en que trabaja, no se pondrían en juego esas equivalencias naturales que interesan a los expresionistas. [...] Nuestra capacidad para interpretar el impacto emocional de uno o lo otro depende de que comprendamos que ése es el extremo más disonante o más sonoro en que actuó el compositor¹⁷⁸.

9. Las polaridades internas de los procesos de hiperestilización artística.

La historia del arte planteó un cuarto debate sobre la posible vuelta a lo primitivo o, por el contrario, el carácter cada vez más hiperestilizado de la propia creatividad artística. El debate vino provocado por la publicación de dos obras de Pa-

¹⁷⁷ Cf. Givón, T., Malle, B. F., *The Evolution of Language out of Pre-Language*, John Benjamin, Amsterdam, 2002.

¹⁷⁸ MCJ, p. 84.

nofsky: *El significado en las artes visuales* de 1962 y *Anotaciones sobre los fundamentos de las ciencias del arte* de 1964. En ambos casos se cuestionó la posible compatibilidad de *La historia del arte* de Gombrich con la historia cultural de Warburg, así como con la noción utilizada por ambos de vida futura (*nachleben*) referida al clasicismo¹⁷⁹. En efecto, si el descubrimiento de la forma patética corresponde específicamente al desarrollo del propio talento artístico más que de la simple participación en una forma de vida pagana o simplemente politeísta, eso trae una consecuencia inmediata. Para Gombrich el desarrollo del estilo clásico es a su vez una consecuencia de los procesos de hiperestilización artística ocurridos en las culturas avanzadas, más que una manifestación de la capacidad de vida futura (*nachleben*) de lo primitivo, como al parecer opinaba Warburg. A este respecto Gombrich llegó más lejos que Saxl y Panofsky¹⁸⁰. En efecto, Gombrich concibe la historia del arte como un progresivo descubrimiento de los artificios ilusionistas cada vez más hiperestilizados del clasicismo, sin necesidad de mantener una dependencia respecto de los rituales mágicos o simplemente sustitutos del pasado más remoto, como al parecer seguía manteniendo Warburg¹⁸¹.

De todos modos, Gombrich nunca aceptó una incompatibilidad de este tipo entre su *Historia del arte* y el proyecto de historia cultural de Warburg. Es verdad que inició una revisión autocrítica de la noción de vida futura (*nachleben*) del clasicismo, para distinguirla a su vez de la noción de supervivencia del primitivismo en Tylor, como él mismo reconoce en la introducción a la biografía de Warburg¹⁸². Sin embargo las propuestas de Gombrich fueron encaminadas a recuperar lo esencial del proyecto Warburg, sin confundirlo con otros

¹⁷⁹ Cf. McDonald, M., *Canta la tua pena. I Classici, la storia e le eroine nell'opera*, Kleos, 6, 2002. Levante, Bari, 2002.

¹⁸⁰ Cf. Ginzburg, C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, p. 61-62.

¹⁸¹ Cf. Aikhenvald, A. Y., Dixon, R. M. W. (ed.), *Studies in Evidentiality*, John Benjamins, Amsterdam, 2003.

¹⁸² AW, p. 24-25. Calvo Martínez, J. L. (ed.), *Religión, magia y mitología en la Antigüedad clásica*, Universidad de Granada, Granada, 1998.

proyectos similares. En su opinión, lo prioritario de la historia cultural de Warburg es la defensa de la vida futura (*nachleben*) del clasicismo otorgando al talento artístico una capacidad cada vez más sofisticada de autorregular el recurso a estos mismos artificios ilusionistas, pasando a un lugar muy secundario la pretensión de garantizar la supervivencia de la cultura primitiva, o simplemente los residuos que quedan de ella, como al parecer pretendió Tylor¹⁸³. En su opinión, Warburg anticipó esta capacidad autorreguladora del clasicismo respecto a la dimensión fisonomista de este mismo tipo de artificios ilusionistas, a pesar de no sacar una consecuencia inmediata: la necesidad de admitir un posible mestizaje entre la tendencia hacia la hiperestilización ilusionista y la vuelta a lo primitivo, como en cambio va a proponer Gombrich. En efecto, Gombrich ya había defendido la originalidad y creatividad del estilo manierista en la elaboración de su tesis doctoral en 1933. Se comprobó una posible compatibilidad entre distintas fisonomías estilísticas, sin concebir ya este tipo de mestizaje como un factor decisivo en la posible decadencia de la posterior evolución de los estilos artísticos, cuando la historia del arte más bien demuestra lo contrario. De igual modo en *La historia del arte* también justificó la tendencia en el arte imperial romano hacia el hieratismo egipcio en virtud de estos dos principios, sin que el dominio de los artificios ilusionistas clásicos fuera un obstáculo para que a su vez se mantuviera vivo un deseo de vuelta hacia lo primitivo, a fin de recuperar así unos ciertos residuos figurativos ancestrales o simplemente primitivistas, como al menos ocurrió en este caso¹⁸⁴.

En realidad lo único que Gombrich reprocha a Warburg y a los representantes principales de la Escuela de Viena es lo que ahora se denomina falacia naturalista. La tendencia a reconstruir el mundo cultural primitivo a partir de una simple

¹⁸³ Cf. Sinno, R., *Confronti fonditivi in bioetica. La vita tra sacralità e qualità*, Ethos 23, Levanti, Bari, 2002.

¹⁸⁴ Cf. Ortiz de Landázuri, C., "Carácter, mecenazgo y clasicismo en el arte imperial romano. (Un debate entre Huizinga y Gombrich)", Alonso del Real, C. (ed), *Roma, entre la literatura y la historia*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, sin publicar.

representación fisonomista de un objeto, cuando de hecho se trata de dos niveles de significación autónomos con sus artificios específicos de figuración¹⁸⁵. Por eso en 1963, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, afirmó:

En otro lugar he llamado la atención hacia lo que he designado como “falacia fisonomista” en la historia del arte. [...] Hay mucho que admirar en ese esfuerzo del historiador imaginativo por “resucitar muertos” y descifrar el mudo lenguaje de sus monumentos. Pero nunca debería ocultarse a sí mismo que su método es circular. La unidad fisonomista de las épocas preteritas que él saca a partir de sus diversas manifestaciones es precisamente la unidad con que le han comprometido las reglas de su juego. Fue él quien unificó las claves para que cobraran sentido¹⁸⁶.

Según Gombrich, hay dos principios opuestos que orientan la evolución de la fisonomía de los estilos: la tendencia hacia una figuración cada vez más hiperestilizada y el deseo de vuelta hacia una simbolización aún más primitivista en el uso iconográfico e iconológico asignado a unos determinados rasgos fisonomistas. Para justificar los principios que orientan a esta peculiar autonomía fisonomista de los artificios ilusionistas Gombrich se retrotrae a la teoría de las polaridades de Wölfflin, a pesar de las frecuentes críticas formuladas a sus planteamientos culturalistas. Según Gombrich, Wölfflin fue el historiador del arte más creativo de entre los seguidores de Burckhard que, sin embargo, procuró distanciarse del historicismo latente en Nietzsche y en la mayoría de los seguidores¹⁸⁷.

Según Wölfflin, la representación fisonomista de un objeto artístico es el resultado de un complejo equilibrio constructivo entre cinco polaridades estilísticas antagónicas, al menos en pintura: la contraposición entre lo lineal y lo pictórico,

¹⁸⁵ Cf. Michaud, Y., *El juicio estético*, Idea Books, Barcelona, 2002.

¹⁸⁶ MCJ, p. 72-73. López Quintas, A., *La cultura y el sentido de la vida*, Rialp, Madrid, 2003.

¹⁸⁷ Cf. Kessler, M., *El paisaje y su sombra (Nietzsche)*, Idea Books, Barcelona, 2000.

entre el plano y la profundidad, entre la forma cerrada y abierta, entre la multiplicidad y la unidad, o entre la claridad y la oscuridad¹⁸⁸. Estas polaridades hacen posible que el artista autorregule su propia creatividad artística desde dentro de ella misma, permitiéndole apreciar cuándo se logra una articulación equilibrada y cuándo no, al menos según el ideal clásico de la figuración naturalista. Sin embargo estas mismas polaridades también pueden constituir un impedimento insuperable respecto de la posibilidad de alcanzar una efectiva culminación de los procesos de hiperestilización resultante, en la medida que tampoco es posible un desarrollo simultáneo de todas ellas¹⁸⁹.

Gombrich atribuye a la teoría de las polaridades psicológicas de Wölfflin el haber llevado a cabo la reconstrucción revisionista y conjetural de estos procesos de hiperestilización artística, sin tener ya que recurrir a entidades supraindividuales, como entonces solía ocurrir con el espíritu de una época o la cultura y el destino de un pueblo. Por eso en *Arte e ilusión* se afirma:

Las “polaridades” finales que Wölfflin había de elaborar en sus *Conceptos fundamentales de historia del arte*¹⁹⁰ [...] pusieron en circulación el lema de la “historia del ver” en la historia del arte, pero fue él mismo quien previno de que la metáfora no tenía que tomarse demasiado en serio. Lo cierto es que Wölfflin nunca se confundió tomando una descripción por una explicación. Pocos historiadores tenían una conciencia más viva que la suya del problema planteado por la existencia de los estilos de representación, pero, con la cautela que heredó de su gran predecesor Jacob Burckhard, nunca se metió en especulaciones sobre las causas últimas del cambio histórico¹⁹¹.

¹⁸⁸ NF, p. 209.

¹⁸⁹ Cf. Marín, M., Mantovani, M. (eds.), *Eleos: “l'affanno della ragione”. Tra compassione e misericordia*, Las-Ateneo Salesiano, Roma, 2002.

¹⁹⁰ Cf. Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, *Conceptos fundamentales en historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

¹⁹¹ AI, p. 29.

Además, según Gombrich, Wölfflin localizó los procesos de aprendizaje inherentes a cualquier tradición artística, siendo el primero que concibió el arte como una institución social consciente de su propia historia. Por eso en *Arte e ilusión* afirma:

La respuesta a este tipo de preguntas es precisamente lo que se conoce por "historia del arte". Todo cuadro, como decía Wölfflin, debe más a otros cuadros que a la observación directa¹⁹².

Hasta el punto que ahora todas aquellas polaridades estilísticas de Wölfflin se subordinan a una polaridad aún más básica que a su vez regula la evolución de los diversos estilos a lo largo de la historia del arte. Según Gombrich, los estilos artísticos se tipifican por su diverso modo de articular dos tendencias opuestas igualmente presentes en su interior: por un lado, la pretensión de garantizar una vida futura (*nachleben*) aún más hiperestilizada de los artificios ilusionistas ya descubiertos, al modo propuesto por Warburg y, por otro lado, el deseo instintivo de garantizar la supervivencia de la cultura primitiva, al modo de Tylor¹⁹³.

10. La contraposición entre la génesis y la culminación del arte ilusionista clásico.

De todos modos la localización de este tipo de polaridades antagónicas planteó un último dilema de difícil solución: o la actividad artística se concibe como un residuo primitivista de compensación sustitutiva (al modo postulado por Tylor) pasando los artificios ilusionistas a desempeñar un lugar muy secundario; o por el contrario, se asigna a la actividad artística una capacidad ilimitada de creciente ilusionismo artístico cada vez más hiperestilizado (al modo postulado por Warburg) aunque se genere un parasitismo semiótico cada vez mas pernicioso donde tampoco tiene cabida la supervivencia

¹⁹² Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, p. 28. *Arte e ilusión*, p. 274.

¹⁹³ Cf. Blumenberg, H., *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003.

de un primitivismo residual de este tipo¹⁹⁴. Según Gombrich, sólo hay un modo de evitar estos falsos dilemas: reconocer la polaridad estilística latente en la evolución de los estilos artísticos, sin que nunca se pueda encontrar un punto de equilibrio perfecto entre ambos, a saber: por un lado, la exigencia genealógica de remitirse a los orígenes ancestrales del arte primitivo; y por otro lado, la posibilidad de alcanzar un equilibrio arquimédico todavía más hiperestilizado entre los distintos artificios ilusionistas, siendo siempre posible llevar a cabo una ulterior ampliación en estos logros del clasicismo. En cualquier caso Gombrich apreció la importancia de este dilema, y localizó su posible fundamento psicológico en dos momentos diferentes¹⁹⁵.

En efecto, en *Mediaciones sobre un caballo de juguete* prolongó algunas propuestas de Tylor, llevando a cabo una reconstrucción del mecanismo psicoanalítico básico de compensación sustitutiva mágica que a su vez dio origen al arte primitivo. Aunque, a diferencia de Tylor, también hizo notar el carácter conjetural e ilimitadamente mejorable de este proceso de sustitución de un objeto real por otro meramente imaginado, siguiendo a su vez la antropología cultural genética de Popper, sin condenarlo a ser un mero residuo de una cultura primitiva¹⁹⁶. Por eso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* se afirma:

El “origen del arte” ha dejado de ser un tema popular. Pero el origen del caballo de madera quizá sea un tema lícito de especulación. Supongamos que el poseedor del palo en que cabalga orgullosamente sobre la tierra, en una ocurrencia juguetona o mágica —¿y quién podría distinguir siempre entre las dos cosas?— decidió ponerle riendas de “verdad”, y finalmente, incluso, se sintió tentado a “darle” unos ojos al extremo de arriba.

¹⁹⁴ Cf. Bulger, R. E., Heitman, E., Reiser, S. J., *The Ethical Dimensions of the Biological and Health Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

¹⁹⁵ Cf. Haji, I., *Deontic Morality and Control*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

¹⁹⁶ Cf. Hacohen, M. H., *Karl Popper. The Formative Years, 1902-1945. Politics and Philosophy in Interwar Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Un poco de hierba serviría de crines. Así nuestro inventor “tuvo un caballo”¹⁹⁷.

Por su parte en *Arte e ilusión* prolongó algunas propuestas de Warburg, a fin de poner de manifiesto cómo una imagen en sí misma ambigua puede llegar a transformarse en un sustituto cada vez más hiperestilizado de la propia realidad. Con este fin recurrió a las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein para localizar el mecanismo gestáltico básico de cualquier ilusionismo óptico de este tipo, como ahora sucede con el refulgir ilusionista de la doble figura del “pato-conejo”, una paradoja perceptiva tomada a su vez del seminario humorístico *Die Fliegenden Blätter*¹⁹⁸. Aunque ahora, a diferencia de Wittgenstein, también se aprovecha de este mismo ejemplo para hacer notar el papel desempeñado por el talento creativo del artista individual en estos procesos de comprensión recíproca, a fin de evitar la posterior aparición de una “lectura” meramente parasitaria respecto de un juego del lenguaje previo, o una actitud excesivamente crédula respecto de los habituales espejismos producidos por este tipo de reflejos especulares. Por eso en *Arte e ilusión* se afirma:

Considérese cierto dibujo con truco que ha llegado a los seminarios filosóficos desde las páginas del seminario humorístico *Die Fliegenden Blätter*. Podemos ver en el dibujo o un conejo o un pato. Es fácil descubrir las dos “lecturas”. No es fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra. Está claro que no sufrimos la ilusión de tener ante nosotros un pato o un conejo “real”. [...] Si este aserto deja al lector un poco perplejo, siempre tenemos a mano un instrumento de ilusión con el que verificarlo: el espejo del cuarto de baño. [...] Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de la transformación, tan difícil de expresar en palabras. [...] La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa¹⁹⁹.

¹⁹⁷ MCJ, p. 15. Cf. Altamirano, C. (ed.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona, 2002.

¹⁹⁸ IF, II, XI, p. 447.

¹⁹⁹ AI, p. 20-21.

En cualquier caso es evidente que *Arte e ilusión* trató de hacer compatible una justificación meramente conjetural del origen del arte primitivo, basada a su vez en Popper, y una justificación ilusionista, superpuesta a la anterior, de estos procesos cada vez más hiperestilizados de compensación sustitutiva, en la forma ahora propuesta por Wittgenstein. En cualquier caso Gombrich remite la justificación del origen y culminación de una obra de arte a dos teorías de la acción en sí mismas contrapuestas, según se otorgue una mayor importancia a la mera fabricación de un sustituto o al descubrimiento lúdico de un tipo peculiar de ambigüedad capaz de justificar a su vez un artificio ilusionista cada vez más hiperestilizado²⁰⁰. Por eso ahora se afirma en *Arte e ilusión*:

Todo lo que sabemos de los comienzos de la construcción de imágenes confirma la constante conexión entre descubrir y hacer. [...] La representación, por lo tanto, no es una réplica. No necesita parecerse al motivo. [...] Cuanto más retrocedemos en la historia, más importante parece ser este principio. El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro del contexto de la acción. Puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia, pero en otros contextos puede bastar el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. Tiene que actuar tan bien como el objeto real, o mejor²⁰¹.

Se puede cuestionar cuál de las dos interpretaciones del origen del arte fue anterior, si la propuesta en 1963 en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, o esta otra de 1959 en *Arte e ilusión*. De hecho en 1963 reconoció el impacto que esta segunda teoría sobre el origen del arte primitivo ejerció en la propia génesis de *Arte e Ilusión*, a pesar de retrotraerse a un proceso que ya entonces parecía cerrado, como se afirma de forma explícita en el prólogo a *Meditaciones sobre un caballo de juguete*:

²⁰⁰ Cf. Mitrani, J. L., *Ordinary People and Extra-Ordinary Protections. A Post-Kleinian Approach to the Treatment of Primitive Mental States*, Brunner-Routledge, Hove, 2002.

²⁰¹ AI, p. 107-108.

El ensayo que da título al volumen constituye el punto de partida para mi libro *Arte e ilusión* (1960) [...] (Pero) me temo que todavía no he terminado con ninguna de estas cuestiones. Aún las considero como abiertas, y espero continuar con la discusión conforme se ofrezca la oportunidad²⁰².

De todos modos, anteriormente había reconocido el impacto ejercido por la paradoja óptica de la doble figura del “pato o conejo” en la propia génesis de *La historia del arte*, como él mismo reconoce en el epílogo de *Arte e ilusión*, resaltando a su vez la importancia del talento artístico en este tipo de procesos, pero retrayendo aún más en el tiempo el impacto de la psicología ilusionista de Wittgenstein:

Al escribir la *Historia del arte*, tuve una intuición de que las exploraciones hechas por los artistas superrealistas en el dominio de las formas ambiguas, el juego de “¿pato o conejo?”, ofrecería el mejor punto de entrada en el laberinto de la representación. El artista que desea “representar” una cosa real (o imaginada) no empieza abriendo los ojos y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida²⁰³.

En cualquier caso Gombrich trató de hacer compatibles estas dos metáforas acerca del origen ancestral del arte primitivo y de la subsiguiente vida futura (*nachleben*) cada vez más hiperestilizada a la que aspiran los artificios ilusionistas. En *Arte e ilusión* Gombrich postuló una posible superposición entre ambos tipos de procesos, aunque posteriormente la realización de este mismo proyecto encontró más dificultades de las esperadas. Especialmente cuando se comprueba que la efectiva operatividad práctica de este tipo de artificios ilusionistas depende a su vez de la aceptación previa de un parasitismo semiótico sin cuya mediación tampoco se podría justificar la radical ambigüedad asignada a este juego de la doble figura, como puso de manifiesto Goodman prolongando las propuestas de Wittgenstein²⁰⁴.

²⁰² Cf. MCI, p. 9.

²⁰³ AI, p. 335-336.

²⁰⁴ Cf. Müller, W. G., Fischer, O. (ed.), *From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature*, John Benjamins, Amsterdam, 2002.

11. La paradoja del estilo no-figurativo del arte contemporáneo.

La historia del arte de Gombrich también desembocó en una situación verdaderamente aporética. En efecto, los recientes desarrollos del arte contemporáneo no parecen confirmar la pretendida vida futura (*nachleben*) del clasicismo, ni tampoco la supervivencia de unos residuos primitivistas aún más ancestrales, sino más bien lo contrario. A lo largo del siglo XX, y especialmente a partir de 1950, salvo raras excepciones, más bien se ha producido un creciente distanciamiento respecto a los cánones de belleza clásicos o simplemente tradicionales, que el paso del tiempo no ha hecho sino confirmar. Así lo reconoció Gombrich en 1965 cuando se le pidió que escribiera un *Postscriptum*, el actual capítulo veintiocho, “Una historia sin fin”, viéndose obligado a tomar posición ante las innovaciones artísticas más recientes, llegando a una paradójica conclusión: los audaces artificios ilusionistas del pasado habían sido sistemáticamente postergados, sin que tampoco se vea ningún atisbo de recuperación por ningún lado²⁰⁵.

Arte e ilusión hace notar a este respecto una paradoja: la aparición del cine y la fotografía ha incrementado aún más la crisis del ilusionismo artístico contemporáneo, cuando más bien se debería esperar lo contrario. En su opinión, el descubrimiento de nuevos efectos ilusionistas audaces hasta límites verdaderamente insospechados ha traído consigo una consecuencia no querida: la trivialización y vulgarización de este mismo tipo de manifestaciones artísticas que sólo han contribuido a su propia desautorización como auténticas obras de arte, si es que alguna vez se lo propusieron. Se les ha asignado un escaso valor artístico, cuando tradicionalmente el desarrollo de este tipo de artificios ilusionistas se consideró la culminación del clasicismo siempre que persiguieran un objetivo: hacer visibles, sin distinción de personas, los altos fines perseguidos por el ideal clásico de la *humanitas*²⁰⁶.

²⁰⁵ Cf. HA, p. 602.

²⁰⁶ Cf. Habermas, J., *The Future of Human Nature*, Polity, Cambridge, 2003.

Por eso en *Arte e ilusión* se afirma:

Ni por un momento voy a negar que los descubrimientos y los efectos de representación, orgullo de artistas de antaño, se han hecho hoy triviales. [...] Nunca se ha dado antes una época como la nuestra en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, comics e ilustraciones de revistas. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correos y en latas de conservas. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como tarapeútica y pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecían pura magia. [...] Por eso pienso que la victoria y la vulgarización de las actividades representativas plantean un problema tanto para el historiador como para el crítico²⁰⁷.

Gombrich reconoce este distanciamiento progresivo del arte contemporáneo respecto de los cánones de belleza clásicos, sin que al parecer este distanciamiento vaya a menos, como parece demostrarlo su evolución posterior entre 1950 y 1965²⁰⁸. En el mencionado capítulo veintiocho aduce al menos diez razones a favor de este distanciamiento, pero todas parecen confluír en una: la así llamada paradoja del superrealismo ilusionista generada a su vez por el enorme impacto social y artístico ejercido por las nuevas técnicas figurativas de la fotografía y el cine (todavía entonces sin los posteriores efectos especiales) con un único culpable: el exceso de ilusionismo que ha dado lugar a una saturación de realidad, despertando a su vez una polaridad de signo contrario, como en este caso habría ocurrido con el gusto difuso por la vuelta a lo primitivo, aunque ello suponga el detenimiento parcial de estos procesos de hiperestilización ahora iniciados²⁰⁹.

²⁰⁷ AI, p. 22-23. Tuan, Y-F., *Escapismo. Formas de evasión en el mundo actual*, Península, Barcelona, 2002.

²⁰⁸ Cf. Crowley, D., Reid, S. E. (ed.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Berg, Oxford, 2002.

²⁰⁹ Cf. Muñoz García, J. J., *Cine y misterio humano*, Rialp, Madrid, 2003.

Gombrich ya había puesto de manifiesto en *Arte e ilusión* la existencia de tres posibles modos de contrarrestar estos excesos del superrealismo expresionista. O bien hacer que el arte contemporáneo entrara en una fase de hiperestilización parcialmente detenida, al modo como ya ha sucedido con numerosas manifestaciones del arte publicitario, comprobando a su vez que esta experimentación de tipo ilusionista tampoco ha terminado de lograr de momento un nuevo clasicismo, como cuando se afirma²¹⁰:

[...] los cartelistas modernos confían a menudo en nuestra expectativa de la forma normal de las letras para darnos la impresión de letras o palabras que se disponen en profundidad o que se nos aproximan con fuerza agresiva. El efecto resultaría completamente perdido para quien ignorara las convenciones de la escritura²¹¹.

O bien fomentar un ilusionismo meramente autorreferencial donde lo prioritario es provocar una reflexión de tipo no clásico con referencia exclusiva al lienzo o a otros cuadros, o a los propios procedimientos constructivos, sin hacer ya ninguna referencia a la naturaleza, como ahora sucede con el cubismo cuando se afirma:

El cubismo es, pienso, el esfuerzo más radical por pisotear la ilusión y para obligar a una sola lectura del cuadro: como una construcción obra del hombre, una tela coloreada²¹².

O, finalmente, también se le puede atribuir al arte contemporáneo un carácter deliberadamente regresivo de vuelta hacia el primitivismo en la medida que invierte los cánones clásicos con un sentido programadamente *anti-clásico*, donde la figuración queda sistemáticamente postergada en beneficio de la pura construcción, como cuando se afirma:

Cuando Picasso dice: “yo no busco: encuentro”, supongo que quiere decir que ha llegado a dar por evidentemente sentado

²¹⁰ Cf. Jimenez, M., *¿Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona, 1999.

²¹¹ AI, p. 230. Danto, A. C., *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, La Salle, Chicago, 2003.

²¹² AI, p. 246.

que la creación misma es exploración. No planea, sino que acecha el modo como las cosas más extrañas surgen bajo sus manos y asumen vida propia [...] Sus creaciones más ligeras [...] nos muestran un hombre que ha sucumbido al embrujo del hacer, sin que lo aten ni puedan atarle las funciones meramente descriptivas de la imagen²¹³.

Gombrich nunca formuló el llamado enigma del arte contemporáneo de una forma sistemática, aunque sus reflexiones siempre se reafirman en un presupuesto previo: la teoría de las polaridades estilísticas que le permitió explicar la génesis y ulterior culminación del arte clásico también debe permitir explicar la génesis y evolución posterior del arte contemporáneo, por más que en su caso tampoco terminara de extraer las consecuencias oportunas. En efecto, las enormes virtualidades liberadas precisamente por esta misma teoría de las polaridades debería haber permitido sistematizar la multiplicidad de variantes estilísticas, cosa que Gombrich intentó hacer repetidas veces sin quedar nunca verdaderamente satisfecho²¹⁴. Por eso en 1963, en el prólogo de *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, hace notar las posibles ventajas y desventajas derivadas de este corte que la teoría de las polaridades estilísticas introduce hoy día entre el arte contemporáneo y la tradición anterior:

Dos de los artículos tratan [...] de cuestiones que nos interesan a todos: el rango y el éxito de recientes experimentos artísticos. Espero que resulten debidamente contrapesados, pues mientras en (uno de ellos) [...] se disecciona críticamente la afanosa aceptación de una forma artística que todavía ha de demostrar sus posibilidades, (en el otro) se llama la atención hacia incitantes descubrimientos que debemos a los movimientos artísticos de los últimos cincuenta años²¹⁵.

²¹³ AI, p. 307. Cf. Jones, B. L., *Samuel Rosonberg. Portrait of a Painter*, Pittsburgh University, Pittsburgh, 2003.

²¹⁴ Cf. Moravánszky, A. (Hrsg.), *Architektur-theorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Springer, Wien, 2002.

²¹⁵ Cf. MCI, p. 8.

Sin embargo Gombrich en otras ocasiones se muestra contrario a enfocar el arte contemporáneo desde una teoría de las polaridades de orientación preferentemente clasicista. Por eso más tarde, en 1965 (en este último capítulo veintiocho antes mencionado) Gombrich hizo un muestreo de los diversos estilos no-clásicos, continuadores a su vez del cubismo y del expresionismo de comienzos del siglo XX, especialmente aplicado al caso de la pintura, aunque algo similar se podría decir respecto de la música²¹⁶. del arte abstracto, del pop, del infantil, del collage, de la pintura naif y del movimiento dadaísta. En todos estos casos Gombrich reconoce un cambio de dirección de los efectos ilusionistas que en vez de dirigirse al mundo circundante han pasado a cumplir una función preferentemente autorreferencial, ya sea respecto a las virtualidades de los materiales utilizados, ya sea respecto al propio proceso constructivo de elaboración de la obra de arte, sin que le sea ya aplicable una teoría de las polaridades en la forma como la concibió el estilo clásico.

Confío en que ningún lector piense que estos pocos ejemplos agotan las posibilidades y la gama de variaciones que es posible encontrar en cualquier colección de arte reciente. Hay artistas, por ejemplo, que se han interesado concretamente por los efectos ópticos de formas y colores, el modo en que pueden interactuar en el lienzo para producir un inesperado deslumbramiento o un parpadeo: un movimiento que se ha llamado pop-art. [...] Pero algunos artistas que han suscitado más interés durante la postguerra han regresado de vez en cuando desde sus exploraciones de arte abstracto para construir imágenes. [...] Ellos continúan explorando el proceso de construcción de imágenes que discutimos el capítulo anterior²¹⁷.

Finalmente, en el prefacio de 1978 de *El sentido del orden*, Gombrich también estableció un curioso paralelismo entre el diseño y el arte abstracto con respecto del arte ornamental o la construcción de patrones, como ahora se prefiere

²¹⁶ Cf. McDonald, M., *Canta la tua pena. I Classici, la storia e le eroine nell'opera*, Kleos, 6, Levante, Bari, 2002.

²¹⁷ Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Debate, Madrid, 1999, p. 607-608.

llamar. Es evidente que Gombrich siempre tuvo en un gran aprecio al arte decorativo u ornamental, pero con la metáfora anterior claramente se cataloga al arte contemporáneo como un movimiento de regresión hacia un arte meramente mecánico de tipo no clásico, más propio de una tribu primitiva que de una hiperestilizada como la nuestra²¹⁸. Se reconoce explícitamente que el arte contemporáneo es un arte no-figurativo, que tampoco acepta una teoría clásica de la articulación interna de las diversas dimensiones significativas de una obra de arte, sin que se le pueda aplicar una teoría de las polaridades estilísticas orientada siempre hacia una figuración de este tipo. Gombrich advirtió así que el arte contemporáneo introduce una ruptura más radical de la que inicialmente se había pensado, sin que tampoco ahora tenga una respuesta adecuada que ofrecer. Por eso afirma:

No hay tribu o cultura carentes de una tradición de ornamentación. Por otra parte, la preocupación teórica por el diseño es una evolución relativamente reciente y sólo el siglo XX ha presenciado el ascenso final de la elaboración de patrones a la actividad autónoma de arte abstracto²¹⁹.

12. Conclusión: ¿Es compatible la *historia del arte* de Gombrich con la *historia cultural* de Warburg?

La *Historia del arte* de Gombrich trató de demostrar un principio bastante sencillo, con el que comienza la introducción: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo los artistas”²²⁰. De todos modos en Gombrich esta metodología casuística fue compatible con un proyecto programático muy ambicioso: la justificación de la evolución acaecida a lo largo de la historia

²¹⁸ Cf. Eckholt, M., *Poetik der Kultur. Bausteine einer interkulturellen dogmatischen Methodenlehre*, Herder, Freiburg, 2002.

²¹⁹ SO, p. 7. Cf. Amselle, J-L., *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

²²⁰ HA, p. 15. Cf. Moravánszky, A. (Hrsg.), *Architektur-theorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Springer, Wien, 2002.

del arte en los procesos de hiperestilización y de creciente ilusionismo del arte clásico, sin negar por ello otras muchas posibilidades que han dejado abiertas los recientes desarrollos del arte contemporáneo²²¹. De hecho la resolución propuesta de la paradoja del arte contemporáneo da entrada a otros posibles artificios ilusionistas diferentes a los utilizados en el arte clásico, como de hecho sucedió en la fotografía, el cine, el cómic, la música, o en otras muchas especialidades artísticas, sin que Gombrich aporte razones de suficiente peso para justificar la progresiva trivialización y vulgarización que desde un punto de vista meramente artístico ellos mismos han provocado. En cualquier caso Gombrich considera que el enigma del arte contemporáneo sigue siendo una de las numerosas cuestiones abiertas planteadas por la historia del arte²²².

Evidentemente Gombrich no tenía una respuesta preconcebida para todos los debates originados en torno a su *Historia del arte*, y se vio con frecuencia desbordado por los numerosos problemas filosóficos que originó. Sin embargo nunca se rindió antes esos desafíos, y acudió a las diferentes tradiciones que pudieran aportar una solución a los problemas ahora abordados. En este sentido Gombrich volvió repetidamente a estas cuatro tradiciones ahora analizadas, a saber la Escuela de Viena, el proyecto Warburg, la metodología conjetural de Popper o el análisis semiótico del primer y del segundo Wittgenstein. Por muchos que sean los malentendidos de un autor, siempre se puede sacar de sus planteamientos alguna propuesta edificante, y utilizarla para llevar a cabo una reconstrucción más ajustada de la evolución posterior de los estilos artísticos. Así ha ocurrido ahora con Wölfflin: a pesar de dar lugar a numerosos desenfoques de tipo culturalista, propuso una teoría de las polaridades estilísticas que significó una importante aportación para la ulterior reconstrucción de los estilos artísticos ahora defendida. Pero algo similar se podría decir respecto de la noción de vida futura

²²¹ Cf. Schlagintweit, H., Forstner, H., *Kunstgeschichte*, Schwabe, Basel, 2002.

²²² Cf. Mazzola, G., y otros, *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performances*, Birkhauser, Basel, 2002.

(*nachleben*) en Warburg, de supervivencia en Tylor o de la fisonomía de Panofsky, o incluso de la noción ahora tan criticada de estilo en Riegl. En este sentido Gombrich siempre concibió la *Historia del arte* enmarcada en la historia cultural de Warburg, sin establecer ninguna distinción entre ambos proyectos programáticos, aunque lógicamente es muy discutible que realmente sean idénticos²²³.

Según Gombrich, la tesis central ahora defendida en la *Historia del arte*, "No existe, realmente, el Arte. Tan sólo los artistas", resume a la perfección el legado principal dejado por Warburg a sus continuadores, con independencia de otras posibles discrepancias que pudiera haber entre ellos. Por eso ahora afirma en *Arte e ilusión*:

(Warburg) descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento de la cultura clásica no se daban por azar. Ocurrían siempre que un artista necesitaba una imagen en movimiento o de gesto particularmente expresiva, o sea, lo que Warburg dio en llamar *Pathosformel*, "forma patética". Su insistencia en que los artistas del Quattrocento, antes considerados campeones de la observación pura, recurrieran con tanta frecuencia a una fórmula prestada causó gran impresión. Ayudados por el interés en los tipos iconográficos, sus seguidores corroboraron cada vez con más fuerza el hecho de que el depender de la tradición es la regla, incluso en el arte del Renacimiento y del Barroco considerado hasta entonces como *naturalista*. Las investigaciones de tales continuidades han reemplazado ahora, en gran medida, la anterior preocupación por el estilo²²⁴.

De todos modos Gombrich aplicó este método de las afinidades parciales a otros muchos autores. Al menos así sucedió con el método conjetural de Popper o con la psicología ilusionista y los análisis semióticos del primer y del segundo Wittgenstein. A pesar de sus numerosas lagunas y desenfoques en un ámbito que no conocían suficientemente, Gombrich opina que aportaron algunos elementos metodológicos

²²³ Cf. Michaud, P.-A.; *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

²²⁴ AI, p. 34.

imprescindibles para lograr una mejor reconstrucción multifactorial de la evolución de los estilos artísticos ahora propuesta en su *Historia del arte*²²⁵. Por ejemplo, Popper dejó sin resolver el problema de la influencia de las modas y de las corrientes de opinión, al modo como también ocurre con los estilos artísticos, al menos según Gombrich, sin concebirlos ya como simples factores unicausales, tal y como sucedía anteriormente con el espíritu de la época o con la cultura de un pueblo en los seguidores de Winckelmann y Hegel. Sin embargo Gombrich prolongó la metodología conjetural de Popper a fin de tematizar estos condicionantes sociales como simples principios multifactoriales a través de una peculiar lógica de situación y de un específico método *cero*, cosa que antes no se había sospechado²²⁶.

Por su parte, el primer y el segundo Wittgenstein también dejaron sin resolver el peculiar parasitismo semiótico que los juegos del lenguaje ejercen en cualquier proceso perceptivo, ya sea de tipo científico, artístico u ordinario. Wittgenstein olvidó así el papel fundamental que puede ejercer el talento creativo en la correcta comprensión multifactorial de la naturaleza ilusionista de este tipo de procesos, tanto por parte del artista como del espectador²²⁷. Sin embargo Gombrich también prolongó la peculiar psicología ilusionista del segundo Wittgenstein a fin de poner de manifiesto cómo la comprensión recíproca de este refulgir ilusionista de la doble figura del “pató o conejo” requiere a su vez de la aplicación de múltiples artificios de tipo multifactorial, que no dependen solamente del seguimiento de un juego del lenguaje como pretendía Wittgenstein²²⁸.

De todos modos para justificar este segundo paso fue necesario iniciar una profunda reflexión sobre la psicología de

²²⁵ Cf. Forgas, J. P., Williams, K. D. (eds.), *Social Influence. Direct and Indirect Processes*, The Sydney Symposium of Social Psychology. Vol. 3, Psychology, Philadelphia, 2001.

²²⁶ Cf. Ortega y Gasset, J., *La rebelión de las masas*, Tecnos, Madrid.

²²⁷ Cf. Heyes, C. J. (ed.), *The Grammar of Politics. Wittgenstein and Political Philosophy*, Cornell University, Ithaca, 2003.

²²⁸ Tilghman, B. R., *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, chapter 5, Houndmill, Basingstoke, 1991.

la representación en la que se fundamentaba a su vez este tipo de procesos. Con este fin Gombrich recurrió a las psicologías de la representación de Popper y Wittgenstein, para tratar de justificar así el fundamento antropológico de estos procesos de hiperestilización y de creciente ilusionismo que se han hecho presentes a lo largo de la historia del arte, tanto si se circunscriben al arte clásico como si se pretenden extrapolar al arte contemporáneo, como al parecer ahora también se sugiere. Sin embargo esta revisión crítica de los presupuestos psicológicos de la creatividad artística desde los planteamientos de Wittgenstein y Popper exige un análisis más pormenorizado, y serán consideradas en la segunda parte de esta investigación²²⁹.

²²⁹ Cf. Korsmeyer, C. (ed.), *Aesthetics: The Big Question*, Blackwell, Oxford, 1998,

EPILOGO: GOMBRICH UN CRUCE DE INFLUENCIAS

La trayectoria intelectual de Gombrich fue el resultado de una cuádruple influencia: la educación estudiantil en la Escuela de Arte de Viena, el influjo filosófico de Popper y Wittgenstein, y su posterior trabajo profesional en el Instituto Warburg. Su posterior trayectoria intelectual le hizo comprender la necesidad imperiosa de lograr una articulación interna entre estos cuatro proyectos programáticos tan atractivos, pero a su vez tan distintos¹. En este sentido el éxito alcanzado con la publicación de *La historia del arte* de 1950 le confirmó cuál debería ser el camino a seguir de entonces en adelante. No se trataba de que estos distintos proyectos programáticos polemizaran entre sí, sino de mostrar su posible articulación recíproca muy beneficiosa para una posible reconstrucción de la historia del arte, sin excluir a ningún estilo o especialidad artística, ya se trate del arte figurativo o naturalista clásico, del arte primitivo, del simbolismo o de las propias artes decorativas u ornamentales. Evidentemente esta propuesta generó numerosos conflictos entre los distintos modos en los que esta cuádruple tradición de pensamiento enjuicia los logros de la maestría artística. Sin embargo, la trayectoria intelectual ahora recorrida le convenció de un punto de partida crucial: las diversas tradiciones artísticas necesitan una profunda renovación metodológica en el modo de abordar los problemas que ahora origina la evolución de los estilos y especialidades artísticas, o la propia historia cultural, sin tampoco poder prescindir de ninguna de ellas. Es más, la localización de estos desenfoques y errores tan perniciosos de cada una de estas tradiciones se tomó como un punto de partida para llevar a cabo una posterior prolongación de estas mismas propuestas, fomentando un uso aún más autocrítico de su propio método, sin renunciar a lo que de positivo cada una pudiera

¹ Cf. Danto, A. C., *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Paidós, Barcelona, 2003.

tener. En su opinión, el ideal clásico de la *humanitas* persigue un objetivo integrador aún más ambicioso, donde ya no sólo sea posible la articulación cada vez más amplia entre los diversos estilos y especialidades artísticas, sino también la armonización de los diversos métodos y tradiciones heurísticas, siempre que ellas mismas no se excluyan de este mismo proceso².

En el capítulo primero se comprobó cómo el ideal clásico de la *humanitas* exige una articulación entre todas los estilos y especialidades artísticas, sin permitir una creciente disociación funcional o simplemente expresionista entre ellas, como fue tan frecuente en la interpretación posmodernista posterior. La polémica vienesa sobre el funcionalismo, el expresionismo, el clasicismo o el propio psicoanálisis, fue sólo el inicio de un proceso que aún no ha terminado. La evolución posterior de la trayectoria intelectual de Gombrich pone de manifiesto una lenta transformación del debate mantenido. En efecto, Gombrich dejó de poner el acento de modo progresivo en la evolución de los diversos estilos y especialidades artísticas, para debatir más bien la posibilidad de una armonización entre los diversos métodos y proyectos programáticos de cada una de estas tradiciones de pensamiento, sin renunciar a una posible armonización recíproca entre ellas³.

En el capítulo segundo se hizo notar cómo a lo largo de su trayectoria intelectual Gombrich pretendió armonizar los proyectos programáticos de talante naturalista defendidos por Popper y Wittgenstein, y de sus respectivas defensas del “homo faber” y del “homo ludens”, respectivamente. Con este fin enmarcó ambos proyectos en el posterior contexto metodológico de la polémica explicación-comprensión, a fin de corregir de este modo sus respectivas limitaciones y carencias, ya sea por mantener una excesiva dependencia con entidades colectivas de tipo hegeliano, ya sea por no dar razón de la influencia del talento creador del artista individual la evolución de las modas, o de los estilos y las especialida-

² Cf. Berger, K., *A Theory of Art*, Oxford University, New York, 1999.

³ Sobre este tema Cf. Milner, J-C., *Le périple structural. Figures et paradigme*, Seuil, Paris, 2002.

des artísticas. En cualquier caso Gombrich inició una reconstrucción interna de los procesos psicológicos que a su vez hacen posible el desarrollo efectivo de la creatividad artística en sus diversos niveles, tratando de lograr una armonización interna entre la lógica de la justificación de Popper y la psicología del descubrimiento de Wittgenstein, sin por ello renunciar al ideal clásico de la *humanitas*, el único capaz de articular estos dos enfoques tan distintos. A este respecto Gombrich siempre pensó que la culminación de una reconstrucción de este tipo debe conducir a una recuperación del ideal clásico de la *humanitas*, al modo defendido por Warburg, por tratarse de un punto arquimédico capaz de armonizar los distintos estilos y especialidades artísticas, así como los distintos métodos y tradiciones epistemológicas, otorgando el debido protagonismo al talento creador del artista individual⁴.

El capítulo tercero contrapone el doble enfoque historicista y meramente clasicista con que la Escuela de Viena y el Instituto Warburg abordaron sus respectivas reconstrucciones de la historia del arte. De este modo dieron lugar a numerosos malentendidos metodológicos aún más perniciosos, ya sea por seguir recurriendo a entidades colectivas de tipo hegeliano, ya sea por identificar el ideal clásico de la *humanitas* con la defensa concreta de una ideología naturalista, cuando los propios hechos históricos desmienten esta identificación. Por ello en *La historia del arte* de 1950 Gombrich amplió la noción de clasicismo más allá de donde la había situado Warburg, sin identificar tampoco la defensa de un determinado estilo artístico con el “espíritu de una época”, como había seguido pretendiendo la Escuela de Viena. Gombrich hizo notar a este respecto la autonomía existente entre el nivel fisionomista, iconográfico y el estrictamente iconológico, al modo como ya anteriormente lo había hecho notar Pasnofsky. Pero a su vez atribuyó al talento individual de los artistas una creciente capacidad creativa para armonizar este triple punto de vista, sin hacerlo depender de entidades colectivas hege-

⁴ Cf. Brady, E., Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*, Clarendon, Oxford, 2001.

lianas, como de algún modo seguía ocurriendo en Panofsky. En su opinión, esta fue la gran laguna que ni Warburg, ni la Escuela de Viena, ni Wittgenstein, ni Popper, lograron justificar, dando lugar a numerosos malentendidos que se podrían haber evitado⁵.

Evidentemente *La historia del arte* de 1950 postula una hipotética articulación entre este cuádruple punto de vista, cuando en aquel momento estaba muy lejos de haberla justificado. Se trataba de un proyecto programático muy arriesgado en el que el propio Gombrich mostró numerosas vacilaciones a lo largo de su trayectoria intelectual. Especialmente respecto a una posible armonización entre el punto de vista semiótico acerca de la creatividad artística defendido por Wittgenstein, y el punto de vista estrictamente conjetural o falsacionista de Popper. El primero lleva a una categorización de los propios procesos perceptivos, mientras que el segundo fomenta una permanente revisión de esas mismas formas de categorización. Por eso Lorda afirma refiriéndose a la obra que marca el inicio del periodo más creativo de Gombrich:

En su libro *Arte e ilusión* (Gombrich) expone la idea de la categorización en la percepción y le sirve de modelo para explicar la función, el origen y la evolución de los esquemas previos de la representación figurativa: "las imágenes del arte, cabe sospechar que hacen lo mismo"⁶.

Sin embargo, Lorda también hace notar cómo con posterioridad a la publicación de *Arte e ilusión* Gombrich se distanció de esta atracción pasajera por la semiótica pragmatista, al menos en la forma como la entendió Whorf, que a estos efectos ocupó el lugar de Wittgenstein. Pronto advirtió que aquellos mismos procesos de categorización y simbolización perceptiva fomentan una actitud holista y esencialista, similar a la que después criticará como representativas de las reconstrucciones históricas de la evolución de los estilos propuestas

⁵ Cf. Sibley, F., *Approach to Aesthetics. Collected Papers in Philosophical Aesthetics*, Clarendon, Oxford, 2001.

⁶ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, p. 90. Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Eüansa, Barcelona, 1991, p. 230.

por los “hegelianos sin metafísica”. En efecto, en estos casos, se atribuye todo el protagonismo de la evolución de los estilos al “espíritu de una época”, o a un “superartista” colectivo, sin advertir que las obras de arte siempre las hacen el talento y la maestría de los artistas individuales. Gombrich se enfrentó a todos los problemas, que nosotros analizaremos en otro lugar. Por eso Lorda, afirma:

Pero más tarde, en escritos posteriores la postura de Gombrich es distinta. No obstante Gombrich mantiene la conveniencia de ver las cosas desde ese punto de vista sin caer en extremos. El cambio de actitud parece deberse a la influencia de Popper. Así en una nota a un texto en el que se debate el alcance del lenguaje y la metáfora, Gombrich afirma que vuelve a estar en deuda con sir Karl Popper, que “me ha hecho ver tanto el interés como las limitaciones de las hipótesis de Whorf: el lenguaje no tiene porqué ser una barrera para el pensamiento crítico”⁷. Popper –continúa Lorda– rechaza esta afirmación extrema porque disolvería toda objetividad. Ya se ha advertido que para Popper no tiene sentido las discusiones sobre significado. Mucho menos poner la misma comunicación en duda. El conocimiento es comunicable, formulable y por ello criticable⁸.

⁷ Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas*, p. 269, núm. 102.

⁸ Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Eiusa, Barcelona 1991, p. 230.

FECHAS SIGNIFICATIVAS EN LA VIDA DE GOMBRICH (1909-2001) HASTA 1951¹

1866 Nace Aby Warburg en Hamburgo.

1866 Nace Schlosser.

1871 Tylor publica *La cultura primitiva*, a cuyo círculo perteneció Frazer.

1872 Nietzsche escribe *El origen de la tragedia según el espíritu de la música*.

1873 Nace el compositor Gustav Mahler.

1874 Nace el padre de Gombrich, que tendrá por compañero de clase a Gustav Mahler.

1883 Muere Wagner en Venecia.

1884 Thausing inicia la Escuela de Viena de Historia del arte.

1886 Inicios de la Biblioteca Warburg en Hamburgo.

1888 Warburg hace en tres años su tesis doctoral sobre Botticelli, y publica varios artículos.

1889 Nace Wittgenstein en Viena.

1890 Nace Saxl.

1890 Frazer empieza a publicar *La rama dorada* en Londres.

1892 Nace Panofsky.

1893 Riegl publica *La pregunta por el estilo. Fundamentos de una historia del arte ornamental*.

1895 Warburg hace un viaje a América, cuyos resultados publicará en 1927.

¹ Tomadas en parte de Gombrich, E. H.; *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino, 1999; Gombrich, E. H.; "Un apunte autobiográfico", *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid, 1997, p. 11-24; Woodfield, R.; *Gombrich esencial*, Debate, Madrid, p. 21-36; Edmonds, D.; Eidinow, J. A.; *El atizador de Wittgenstein*, Península, 2001; Ginzburg, C.; "Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo", *Studi medievali*, serie III, VII (1966), p. 1015-65; Michaud, P.-A.; *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

1897 Warburg vuelve a sus publicaciones sobre Sandro Botticelli, y el arte florentino del Renacimiento, y continua así hasta 1911.

1897 Muere Brahms, al que había escuchado la madre de Gombrich, profesora y antes profesional de la música.

1897 Muere Burckhardt.

1898 Se publican tres ensayos póstumos de Burckhardt en *El informe sobre la historia del arte de Italia*.

1899 Frazer publica el tercer tomo de *La rama dorada*.

1900 Mahler culmina en Viena la revolución de la sinfonía musical iniciada antes por Wagner y Brahms.

1900 Freud publica *La interpretación de los sueños*.

1900 Muere Nietzsche.

1900 Nace Kris.

1902 Nace Popper en Viena.

1902 Usener publica un artículo sobre las relaciones de la comedia griega y las danzas primitivas *zuñis* y *hopis*.

1905 Muere Usener maestro de Aby Warburg, de quien había seguido un curso sobre mitologías antiguas en Bonn.

1905 Freud publica *El chiste y su relación con el inconsciente*.

1905 Burckhard publica el artículo "Sobre el tiempo y lugar de una hoja volandera: Lutero como Hércules Germanico".

1906 Fritz Mauthner publica *El lenguaje*.

1908 Robert Musil defiende su tesis en la Universidad de Viena.

1908 Nace Kurz.

1909 Nace Gombrich en Viena.

1911 Julius Leisching publica *La vía del arte*, en la que se inspirará *La Historia del Arte* de Gombrich.

1911 Muere Dilthey.

1912 Wittgenstein es admitido en el Trinity College de la Universidad de Cambridge.

1912 Klimt inicia en Viena el "movimiento secesión" y el "art nouveau", coincidiendo con el modernismo arquitectóni-

co de Otto Wagner, el funcionalismo de Loos, el simbolismo expresionista de Kokoschka y las composiciones dodecafónicas de Schönberg.

1913 Muere el padre de Wittgenstein de cáncer y hereda una gran fortuna, que deja a sus hermanos.

1913 Fritz Saxl es nombrado asistente de Aby Warburg, cuando su biblioteca tiene unos 15.000 volúmenes.

1914 Wittgenstein se une al ejército austro-húngaro hasta 1918, como voluntario tras la declaración de guerra contra Rusia, mientras escribe el *Tractatus*, que lo envía a Russell y Frege.

1914 Warburg dedica su Biblioteca durante toda la contienda a recoger información de la marcha de la guerra.

1915 Huizinga escribe *El otoño de la Edad Media*, entre 1915 y 1919.

1918 Después del desastre de la guerra, cae la monarquía, se funda la República austríaca, y empiezan “los años hambrientos”.

1918 Warburg sufre desequilibrios psicológicos y abandona la dirección de la Biblioteca hasta 1924.

1919 Karl Bühler inicia el Instituto Pedagógico de Viena, junto con Otto Glöckel, concejal del ayuntamiento.

1919 Popper se identifica por breve tiempo con el comunismo, y rompe después de una manifestación en la que muere un amigo.

1919 Popper trabaja de ebanista, y elabora una teoría psicológica a partir de simples hipótesis y conjeturas.

1919 Saxl toma la dirección de la Biblioteca Warburg a petición de la familia.

1920 Popper descubre las *composiciones dodecafónicas* de Schönberg y durante dos años piensa hacerse músico, aunque la muerte de su padre y las carencias económicas le hacen desistir de la idea.

1920 Russell escribe el Prólogo para el *Tractatus*, con la disconformidad de Wittgenstein.

1920 Saxl inicia las publicaciones de la Biblioteca Warburg (30 volúmenes entre 1921 y 1932), con contribuciones de Cassirer y Panofsky, entre otros.

1920 Gentile publica el artículo “Veritas filia temporis”, sobre el papel de la filosofía neoplatónica en el arte del Renacimiento.

1920 Laban desarrolla su sistema de anotaciones para coreografía en Viena.

1921 Publicación del *Logische-philosophische Abhandlung* de Wittgenstein con el prólogo de Russell.

1921 Wilhelm Waetzoldt va publicando hasta 1924 los tres tomos de la *Historia del arte alemán*.

1921 Muere Dvorák, siendo sustituido en la cátedra de Historia del Arte por Schlosser, conservador del *Kunsthistorische Museum* de Viena.

1921 Panofsky da su primer Seminario en la Biblioteca Warburg sobre la interrelación de la historia del arte con otras disciplinas, desde categorías transcendentales de tipo kantiano, en contraste con la polémica que entonces Saxl y Wind mantenían con Wölfflin y Riegl.

1922 Aparece en Inglaterra el *Tractatus* de Wittgenstein en edición bilingüe.

1922 Popper forma parte hasta 1924 de la *Sociedad de representaciones musicales privadas* presidida por Arnold Schönberg.

1923 Warburg publica *Recuerdos de un viaje al país Pueblo*, que había realizado 30 años antes.

1923 Cassirer empieza a publicar en Hamburgo *La filosofía de las formas simbólicas*, hasta 1929.

1923 Schlosser publica *El arte de la Edad Media*.

1924 Moritz Schlick, fundador del Círculo de Viena, entra en contacto con Wittgenstein, estando presente el psicólogo Karl Bühler.

1924 Schlosser publica *Literatura del arte*.

1924 Se publica póstumamente la *Historia del arte como historia del espíritu* de Dvorák en Munich.

1924 Gombrich se forma en el Theresianum y lee la *Historia del arte como historia del espíritu* de Max Dvorák, nada más publicarse, y *El triunfo del Cesar* de Goethe, que le causa gran impacto.

1924 Warburg vuelve a ocuparse de la biblioteca, y las relaciones con Saxl se vuelven tensas por sus diversa sensibilidad estética.

1924 Huizinga publica *El otoño de la Edad Media* en Leiden (Holanda)

1925 Popper empieza a estudiar en el recién fundado Instituto Pedagógico de Viena y conoce a Hennie, su futura mujer.

1925 Nuevo edificio de la Biblioteca Warburg en Hamburgo, con 45.000 volúmenes.

1925 Panofsky publica *La relación entre la historia del arte y la teoría del arte. Contribución a la discusión sobre la posibilidad de conceptos fundamentales en la historia del arte*.

1925 Adorno estudia dos años composición y piano en Viena.

1926 Wittgenstein diseña con Paul Engelmann la casa de Kundmannngasse para su hermana Margarete Stonborough.

1926 Seminario de Burckhardt en la Biblioteca Warburg.

1927 Freud publica *El porvenir de una ilusión*.

1927 Cassirer publica *El problema del símbolo y su lugar en el sistema de la filosofía*.

1927 Warburg proyecta el *Atlas Mnemosyne*, una síntesis de fotos yuxtapuestas y fragmentos de textos, y al año siguiente viaja a Italia para difundirlo.

1928 Popper defiende la tesis doctoral sobre "Historia de la música, filosofía y psicología" en la Universidad de Viena, con Moritz Schlick en el tribunal, sin causarle ninguna impresión.

1928 Gombrich inicia sus estudios en la Universidad de Viena hasta 1933.

1929 Caída de la bolsa de Nueva York, o *Crack* de Wall Street.

1929 Muere Aby Warburg en Hamburgo.

1929 Köhler publica *Investigaciones sobre psicología de la Gestal* en Berlín.

1929 Freud publica *El malestar de la cultura*.

1929 Vuelta de Wittgenstein a Cambridge donde recibe el doctorado con el *Tractatus* y comienza a impartir clases hasta el curso 1933-34.

1929 Popper establece contactos con miembros de Círculo de Viena.

1929 Wittgenstein da comienzo a una relación truncada con Waismann, perteneciente al Círculo de Viena.

1930 Musil publica la primera parte de *El hombre sin atributos*.

1930 Popper y Hannie se casan en Viena. Feigl le anima a escribir *La lógica de la investigación científica*.

1930 Wittgenstein empieza a asistir a la *Sociedad de ciencia moral* en la Universidad de Cambridge.

1930 Gombrich conoce al violinista clásico Adolf Busch, que le predispone en contra de la música dodecafónica de Schönberg.

1931 Gombrich elige estudiar con Julius von Schlosser en la Universidad de Viena en vez de seguir los cursos de Strzygowsky, disidente radical de la Escuela de Viena, y lee *La pregunta por el estilo* de Riegl.

1931 Wölfflin publica *Italia y el sentido alemán de la forma* en Berlín.

1931 Edgar Wind publica el artículo "El concepto de ciencia de la cultura en Warburg y su significado para la estética".

1931 Adorno se habilita en Frankfurt con una tesis sobre Kierkegaard, *La construcción de la estética*, publicada tres años después.

1931 Wittgenstein empieza a escribir *Las observaciones a la rama dorada de Frazer*, que después continúa en 1948.

1932 Popper termina *Los dos problemas fundamentales de la epistemología*, que formarán parte de *La lógica de la investigación científica*.

1932 Hempel asiste habitualmente a las reuniones del Círculo de Viena, y Quine en algún viaje esporádico, durante 1932 y 1933.

1932 Moritz Schlick invita a Popper a una reunión en el Círculo de Gomperz donde critica al *Tractatus* de Wittgenstein en presencia de Carnap y Kraft, y a partir de entonces nunca se le vuelve a convocar.

1932 F. Saxl y G. Bing publican en Hamburgo de los dos primeros tomos de la obras completas de Aby Warburg, de los cinco proyectados.

1932 Gombrich permanece seis meses en la Universidad de Berlín y conoce a Wölfflin, al psicólogo Köhler y a Schrödinger, futuro premio Nobel en 1933.

1932 Primeros proyectos del Instituto Courtauld de Londres.

1932 Viaje de Gombrich a Mantua donde reinterpreta el papel del manierismo a partir de algunas cartas de Giulio Romano.

1933 Gombrich defiende en la Universidad de Viena la tesis doctoral sobre el Palazzo del Tè de Mantua de Giulio Romano.

1933 Kris busca a Otto Kurz un puesto en el Instituto Warburg, todavía en Hamburgo.

1933 La Biblioteca Warburg se traslada de Hamburgo a Londres.

1933 Panofsky emigra a los Estados Unidos, aunque sigue en contacto con el Instituto Warburg ya en Londres.

1933 Cassirer emigra de Hamburgo a Inglaterra y después Estados Unidos.

1934 Kurz y Kris publican *La leyenda del artista* en Viena.

1934 Popper acude a un Congreso en Praga organizado por el Círculo de Viena.

1934 Popper publica una versión recortada de *Los dos problemas fundamentales de la epistemología* con el título de *La lógica de la investigación científica*.

1934 Adorno emigra a Londres, y en 1938 a Estados Unidos.

1934 Huizinga da una conferencia en Viena sobre las tesis de *Homo Ludens*.

1934 Gombrich conoce a Popper, recién publicada *La lógica de la investigación científica*.

1935 Gombrich entra en contacto con Ernst Kris, conservador en el departamento de Artes Aplicadas del Kunsthistorisches Museum de Viena, a quien le había presentado Otto Kurz.

1935 Kris asesora a Gombrich en diversos estudios sobre la *escultura gótica* temprana de Naumburg (siglo XIII) en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

1935 Kris y Gombrich inician en Viena un trabajo sobre las *caricaturas* inspirándose en *El chiste y su relación con el inconsciente* de Freud.

1935 Kris facilita a Gombrich la publicación de una *Breve historia universal contada a los niños*, que tiene un gran éxito.

1935 Se funda el Instituto Courtauld de Londres.

1936 Moritz Schlick, catedrático de filosofía de las ciencias inductivas, es asesinado el 21 de junio por un estudiante de tendencias pronazis en la escalera principal de la Universidad de Viena.

1936 Kris facilita a Gombrich su incorporación a la Biblioteca Warburg en Londres como becario. Kris decide quedarse en Viena mientras no se marche Freud.

1936 Gombrich llega a Londres para trabajar como "Research Assistant" con Gertrud Bing, depositaria a su vez del legado de Aby Warburg.

1936 Primer viaje de Popper a Londres invitado por Susan Stebbing de la Universidad de Cambridge, y se entrevista con Russell.

1936 Gombrich asiste al Seminario organizado por Von Hayek donde Popper explica las tesis publicadas posteriormente en 1944 en *La miseria del historicismo*.

1936 W. Benjamin publica *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*.

1936 Panofsky publica en Estados Unidos, el artículo “Veritas filia temporis”, en respuesta al artículo de Gentile de 1920.

1936 Frazer publica el tomo 13 de *La rama dorada*, iniciada en 1890.

1937 Huizinga defiende las tesis de *Homo ludens* en el Instituto Warburg, invitado por Saxl, siendo Gombrich un joven investigador.

1937 Gombrich explica once lecciones sobre el renacimiento artístico en el Instituto Courtauld durante dos años.

1938 Popper se traslada a la Universidad de Christchurch, en Nueva Zelanda, tras la estancia en Inglaterra, después de declinar el estatus de refugiado temporal en Cambridge ofrecido por el Consejo de Asistencia Académica. Viaja como expatriado sin nacionalidad.

1938 Muere Schlosser en Viena.

1938 Freud emigra a Inglaterra.

1938 Kris emigra a Inglaterra y en 1940 a Estados Unidos.

1938 Wittgenstein vuelve ese año y el siguiente a la Universidad de Cambridge como catedrático, desempeñando un papel activo en la *Sociedad de ciencia moral*.

1938 Huizinga publica *Homo ludens* en Leiden (Holanda).

1938 Anexión de Austria por Hitler.

1938 Otto Kurz y Gombrich preparan un manual de iconografía en el Instituto Warburg, ya en Londres, que después publicaron en artículos separados.

1939 Muere Freud en Londres.

1939 Viaje de Wittgenstein a Berlín y Viena, en pleno conflicto, para tratar de ayudar la situación de sus hermanas, consiguiendo un arreglo con las autoridades nazis.

1939 Wittgenstein se hace ciudadano británico, obligado por las circunstancias.

1939 Gombrich se incorpora a la British Broadcasting Corporation, donde trabaja como radioescucha toda la segunda guerra mundial.

1939 Panofsky publica *Estudios en iconología. Temas humanísticos en la Edad del Renacimiento*, en Oxford.

1941 Muere Frazer.

1942 Saxl pronuncia una conferencia en el Instituto Warburg sobre Velazquez y la personalidad de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares.

1943 Popper termina *La sociedad abierta y sus enemigos* en la Universidad de Christchurch, Nueva Zelanda. La Cambridge University Press rechaza su publicación por sus excesivas críticas de Platón; Popper lo atribuye a la influencia de las tres W: Whitehead, Wittgenstein y Wisdom.

1943 Saxl escribe "La historia de la Biblioteca de Warburg (1886-1944)".

1943 Saxl publica "Las ilustraciones de Holbein para *Elogio de la locura* de Erasmo".

1944 Wittgenstein vuelve a su cátedra en Cambridge y a su papel activo en la Sociedad de Ciencia Moral, ahora como Presidente, hasta 1946.

1944 Popper publica *La miseria del historicismo* en la revista *Economica* de Von Hayek.

1944 Gombrich publica "El tema del Orion de Poussin".

1944 W. Benjamin se suicida en Portbou.

1945 Gombrich se incorpora de nuevo a su trabajo en la Biblioteca Warburg, una vez acabada la guerra, y prosigue sus trabajos en iconografía con Kurz, aunque muy influido por Panofsky.

1945 Popper publica *La sociedad abierta y sus enemigos* en la Cambridge University Press; Gombrich le entrega el primer ejemplar nada más bajar del barco en el que vuelve de Nueva Zelanda, el 6 de enero de 1946.

1945 Gombrich publica "Las mitologías de Botticelli. Un estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo".

1945 Cassirer muere en Estados Unidos.

1945 Muere Huizinga en Holanda.

1946 Se le concede a Popper la ciudadanía británica ese mismo año. Se le ofrece un puesto de profesor en la *London School of Economics* de Londres a través de Von Hayek.

1946 Encuentro entre Popper y Wittgenstein, o *incidente del atizador*, el veinticinco de octubre, en el despacho H3 de la Universidad de Cambridge.

1946 Croce publica “Los dioses antiguos en la tradición mitológica del medievo y del renacimiento”, en polémica con Warburg y sus seguidores.

1947 Gombrich escribe la mayor parte de una monografía sobre Aby Warburg, que vendría precedida por *La vida*, escrita por G. Bing, pero su publicación se retrasa hasta 1970.

1947 Wittgenstein dimite de su cátedra en la Universidad de Cambridge.

1948 Panofsky publica *La vida y el arte de Alberto Dure-ro*.

1948 Muere Saxl, primer director del Instituto Warburg, y le sucede Frankfort.

1948 Gombrich defiende a Warburg de las críticas de Croce en el artículo “Iconos simbólicos. La imagen visual en el pensamiento neoplatónico”.

1949 Popper consigue la cátedra de lógica y metodología de la ciencia en la *London School of Economics* de Londres.

1949 Ernst Kris procura a Gombrich una beca Rokefeller para viajar a Estados Unidos durante seis meses.

1949 Gombrich publica una reseña devastadora del libro de Charles Morris, *Signos, lenguaje y cultura*.

1949 Adorno publica *Filosofía de la nueva música*.

1949 Adorno vuelve a Frankfurt y reinicia el *Instituto para la Investigación social*, después de su autoexilio en Estados Unidos.

1950 Edición americana de *La sociedad abierta y sus enemigos*.

1950 Gombrich publica la *Historia del arte*, editada por Horovitz.

1951 Wittgenstein muere en Cambridge el 29 de abril en casa del doctor Bevan.

1951 Panofsky publica *La arquitectura gótica y el escolasticismo* en Pensilvania.

1951 Goodman publica *La estructura de las apariencias* y Hempel le hace una reseña.

1952 Kris publica *Exploraciones psicoanalíticas en el arte*, una recopilación de cincuenta y nueve artículos.

1953 Publicación póstuma de *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein.

1953 Ivins publica *Impresión y comunicación visual* en Cambridge (USA).

1953 Ehrenzweig publica *Psicoanálisis de la visión y audición artística*.

1954 Arnheim, seguidor de Köhler y muy influido por Riegl, publica *Arte y percepción visual* en California.

1955 Panofsky publica *Estudios en iconología*.

1955 Hauser publica *La historia social del arte*, en dos años sucesivos.

1957 Muere Kris en Estados Unidos.

1958 Edgar Wind publica "Misterios paganos en el Renacimiento" en Londres.

1958 Sedlmayr defiende a Riegl de las críticas de Gombrich al historicismo, en *Historia del arte como historia del estilo (La quinta esencia de la teoría de Riegl)*.

1959 Se publica en inglés *La lógica de la investigación científica* de Popper.

1959 Se jubila Gertrud Bing y en su lugar Gombrich es nombrado director del Instituto Warburg.

1959 Gombrich es nombrado profesor en las Universidades de Oxford y de Londres.

1959 Gombrich publica *Arte e ilusión*.

1960 Adorno publica *Mahler. Un musical. Fisionómica*.

1962 Panofsky publica *El significado en las artes visuales*, en Torino.

1962 G. Bing pronuncia en el Instituto Courtauld lo que acabará siendo su Introducción al *Renacimiento de la antigüedad pagana* de Warburg.

1963 Popper publica *Conjeturas y refutaciones*.

1963 Gombrich publica *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.

1964 Panofsky publica en Berlín *Anotaciones sobre los fundamentos de las ciencias del arte*.

1965 Gombrich publica el *Postscriptum*, el actual capítulo 28, "Una historia sin fin", para su *Historia del arte*.

1965 Bartley III critica abiertamente a Popper el dogmatismo latente de su principio de refutación, iniciando una ruptura que duró cinco años.

1965 Panofsky, Saxl y Bing publican *La historia de la imágenes*, dedicada a Aby Warburg.

1965 Panofsky publica *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, obra representativa de su segundo período americano.

1966 Carlo Ginzburg publica "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", haciendo notar una velada ruptura entre Warburg y sus seguidores.

1967 Gombrich publica en honor de Kris, "El estudio del arte y el estudio del hombre. Reminiscencias de una colaboración con Ernst Kris (1900-1957)".

1967 Publicación póstuma de *Las observaciones a la rama dorada de Frazer*, de Wittgenstein.

1968 Nelson Goodman publica *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, aplicando algunas propuestas semióticas de Wittgenstein a la evolución de los estilos y especialidades artísticas.

1968 Muere Panofsky en Estados Unidos.

1970 Gombrich publica *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, defendiendo las virtualidades del proyecto Warburg.

1972 Intervención de Gombrich en honor de Huizinga en la conmemoración del centenario de su nacimiento en la Universidad de Gronigen, "La gran seriedad del juego. Reflexiones sobre *Homo ludens* de Johan Huizinga (1872-1945)".

1973 Peter Winch y G. H. von Wright editan póstumamente *Cultura y valor* de Wittgenstein.

1974 Popper publica su autobiografía en “The Library of Living Philosopher” de Schilpp, *Búsqueda sin término*.

1974 Imre Lakatos, Paul Feyerabend y John Watkins, conocidos como “El Club del Nido de Avispas”, se distancian de Popper, al cuestionar el principio de demarcación entre ciencia y no ciencia a raíz de sus colaboraciones en *La filosofía de Karl Popper*, editada por Schilpp.

1974 Gombrich formula una velada crítica a Popper en “La lógica de la feria de vanidades”, aparecido en la obra colectiva de Schilpp.

1975 Muere Kurz.

1976 Gombrich se jubila en el Instituto Warburg.

1977 Se publican póstumamente una recopilación de 51 artículos de Kurz, *Las artes decorativas de Europa y del Este islámico*.

1979 Gombrich publica *El sentido del orden*.

1979 Gombrich publica en honor a Kurz, “La exploración de los contactos culturales. Los servicios de Otto Kurz (1908-1975) al conocimiento”.

1981 En el mes de mayo Gombrich da la conferencia “El foco de las artes y de las humanidades” en la Academia Americana de las Artes y de las Ciencias, con referencias a Huizinga”.

1984 Gombrich publica *Tributos*, defendiendo los ideales del clasicismo artístico, reproduciendo los artículos en honor a Huizinga, Kurz y Kris.

1994 Muere Popper en Londres.

2001 Muere Gombrich en Londres.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

- Nº 1 María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao* (2001)
- Nº 2 David Armendáriz, *Una conversación con Cristóbal Halffter* (2001)
- Nº 3 Günther Pöltner, *Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino* (2002)
- Nº 4 Pablo Blanco, *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía* (2002)
- Nº 5 Margarita Puigserver, *La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-39* (2003)
- Nº 6 Carlos Ortiz de Landázuri, *Gombrich. Una vida entre Popper y Wittgenstein* (I) (2003)

